



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TESIS DOCTORAL

Título
<b>El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto</b>
Autor/es
<b>Ramón Ahulló Hermano</b>
Director/es
María Pilar Ramos López
Facultad
Facultad de Letras y de la Educación
Titulación
Departamento
Ciencias Humanas
Curso Académico
2014-2015



**El teatro musical de José Serrano (1873-1941) en su contexto** , tesis doctoral de Ramón Ahulló Hermano, dirigida por María Pilar Ramos López (publicada por la Universidad de La Rioja), se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor  
© Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2015  
publicaciones.unirioja.es  
E-mail: publicaciones@unirioja.es

**UNIVERSIDAD DE LA RIOJA**

FACULTAD DE LETRAS Y DE LA EDUCACION

Departamento de Ciencias Humanas



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

TESIS DOCTORAL

**EL TEATRO MUSICAL DE JOSÉ SERRANO (1873-1941)  
EN SU CONTEXTO**

PRESENTADA POR

Ramón Ahulló Hermano

DIRECTORA:

Dra. M<sup>a</sup> Pilar Ramos López

Logroño, mayo de 2015





**A mi hija, Mónica.  
Un pequeño estímulo  
para su esfuerzo y lucha.**

«Si añades un poco a lo poco  
y lo haces así con frecuencia,  
pronto llegará a ser mucho».

Hesíodo



## Agradecimientos

El resultado de este trabajo no hubiese sido posible sin la colaboración de personas e instituciones que atendieron mis demandas de forma desinteresada en beneficio del campo musicológico. En primer lugar quisiera expresar mi más sincero agradecimiento a mi directora, M<sup>a</sup> Pilar Ramos López, por su labor orientativa y pedagógica, por sus conocimientos puestos al servicio de esta tesis, y por su continuo estímulo y apoyo, sin los cuales no habría visto la luz esta investigación. Su eficacia, humanidad y constante asesoramiento han permitido concluir la tarea que nos propusimos hace ya tiempo.

Volver la vista atrás, implica revivir experiencias en las que hay un recuerdo entrañable y gratitud hacia personas como Joan Pi, que me permitió hurgar entre los archivos históricos municipales de Sueca, Antoni Carrasquer en el de la Biblioteca Suecana, y Jesús Campillo en la Biblioteca Municipal de Sueca.

Desde estas páginas quiero aprovechar la ocasión para agradecer la colaboración de la familia Serrano, y de manera especial a Ysaura Navarrete Serrano (nieta del compositor), que me abrió sus puertas y facilitó el material del compositor y el padre de este para el estudio y análisis de sus respectivas obras. Para el resto del material debe agradecerse, igualmente, a la Sociedad General de Autores y Editores y, en particular, a María Máñez, desde su delegación en Valencia, el haberme facilitado las copias de las obras registradas en aquella asociación.

El apoyo de algunas instituciones ha sido de gran ayuda y, dentro de esta serie de agradecimientos, he de mostrar mi gratitud al Servicio de Préstamo de la Biblioteca de la Universidad de La Rioja y al Departamento de Ciencias Humanas, en especial a Pablo L. Rodríguez por su interés en solucionar cualquier problema e impulsar la compra de ejemplares de valiosa ayuda para esta investigación. El agradecimiento institucional debería hacerse extensivo, también, a la Fundación Juan March, que tuvo la cortesía de hacerme llegar libretos de ejemplares casi únicos.

Dentro del terreno personal, no puedo olvidarme de la ayuda prestada por José Vicente Ripoll Ortí, en la digitalización de algún material manuscrito; vaya

pues también para él mi gratitud. Cualquier detalle contribuye al resultado final. Gracias a Joan Antoni Mogort Roig, por hacerme llegar a mis manos fuentes documentales de la Biblioteca Nacional de España, y a Salvador Abruells, por su información en aspectos puntuales.

Sería injusto, por otra parte, no reconocer la paciencia que conmigo han tenido desde el entorno familiar mi esposa y mi hija, sacrificando la relación hogareña por mi dedicación a este trabajo.

Gracias a todos por permitirme ocupar parte de vuestras vidas, aun en momentos inoportunos, prestarme atención en horas desacostumbradas y hacer vuestras mis preocupaciones. Para todos vosotros, mi más sincero afecto, respeto y admiración.

Ramón Ahulló Hermano

Sueca, abril de 2015.

# ÍNDICE

RESUMEN	11
RELACIÓN DE TABLAS Y GRÁFICOS	13
SOBRE EJEMPLOS Y NOTAS A PIE DE PÁGINA	15

## INTRODUCCIÓN

1. Justificación del tema y objetivos	17
2. Estado de la cuestión	20
2. 1. Historiografía	21
2. 1. 1. Estudios monográficos	21
2. 1. 2. Referencias en diccionarios, enciclopedias u obras colectivas	24
2. 1. 3. Manuales de autor único	27
2. 1. 4. Otros escritos	29
2. 2. Balance	30
3. Fuentes	33
4. Metodología y estructura	38

## PARTE I. UNA HERENCIA FRUCTÍFERA: SUECA-VALENCIA-MADRID

<b>CAPÍTULO I. (1873-1895) LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS MUSICALES</b>	<b>45</b>
I. 1. Un ejemplo de tradición: El ámbito familiar y el contexto local	47
I. 1. 1. La referencia de una figura polifacética	48
I. 1. 2. Primeras prácticas musicales y creaciones de corte local	58
I. 2. Formación en la metrópolis: relaciones y trabajos inéditos	62
I. 2. 1. Magisterio excepcional y creación enigmática	62
I. 2. 2. Enseñanza institucional y experiencia sonora en la gran ciudad	67
<b>CAPÍTULO II. (1895-1900) UN DESAFÍO EN EL “TEATRO DE LOS SUEÑOS”: MADRID</b>	<b>75</b>
II. 1. Cuadros para un melodrama realista: 1895 -1900.	75
II. 1.1. Pensiones, contactos, proyectos y recomendaciones.	76
II. 1. 2. El juego de relaciones en las sociedades culturales, teatros y cafés.	80
II. 1. 3. “El Saloncillo” y la oportunidad de Fernández Caballero	84
II. 2. La peculiaridad de una pieza para media sesión: <i>El motete</i>	86

<b>CAPÍTULO III. (1901-1903) NECESIDAD DE UN ACERCAMIENTO AL PANORAMA TEATRAL DEL MOMENTO</b>	<b>99</b>
III. 1. Más material para la carpeta de “Aprovechables-Pepe”: <i>El corneta de órdenes y Coplas y vino</i>	101
III. 2. Entre la zarzuela de costumbres regionales y el sainete madrileño	105
II. 2. 1. Zarzuela regional y regionalismo en la zarzuela	105
III. 2. 2. La adhesión al tipismo. Dos ejes emblemáticos: <i>El olivar</i> y <i>La mazorca roja</i>	117
III. 3. Experimentos lírico-teatrales. Entre la tradición y la transculturalización	131
III. 3. 1. Una experiencia revisteril con tintes sicalípticos: <i>Jaleo Nacional</i>	132
III. 3. 2. Una caricaturización más sutil. El teatro por dentro: <i>El solo de trompa</i>	140
<b>CAPÍTULO IV. (1903) EL PARADIGMA DEL ÉXITO: LA REINA MORA</b>	<b>153</b>
IV. 1. Ensayo para una matriz idónea: <i>El pelotón de los torpes</i>	155
IV. 2. <i>La reina mora</i> y su trascendencia en el teatro lírico y en el repertorio de Serrano	159
IV. 2. 1. El rédito de <i>La reina mora</i> : La defensa de intereses en la Sociedad de Autores Españoles	168
<b>PARTE II. LA ÉPOCA FÉRTIL</b>	
<b>CAPÍTULO V. (1904) VARIEDAD DENTRO DE LA UNIFORMIDAD. ENTRE LO CÓMICO, EL TORO Y LO SENTIMENTAL</b>	<b>179</b>
V. 1. Una insinuación de lo popular urbano: <i>El trébol</i>	181
V. 2. El culto a las costumbres autóctonas: <i>La torería</i>	191
V. 3. A cuestas con el melodrama y la tradición festiva rural: <i>La casita blanca</i>	194
V. 4. Bajo la inercia del sainete urbano: ... <i>Y no es noche de dormir</i> y <i>Las estrellas</i>	200
<b>CAPÍTULO VI. (1905) UN RITMO DE ESTRENOS FEBRIL. REMINISCENCIAS, MODELOS Y MÁS COLABORACIONES</b>	<b>215</b>
VI. 1. El viraje a modelos de éxitos anteriores: <i>El mal de amores</i> y <i>Moros y Cristianos</i>	216
VI. 2. Un paseo por diversas propuestas escénicas: <i>El contrabando, El perro chico</i> y <i>La reja de la Dolores</i>	232
VI. 3. La colaboración soñada con “un icono del género”: <i>El amor en solfa</i>	248

<b>CAPÍTULO VII. (1906) MÁS VARIANTES DEL GÉNERO: CUENTOS, “FRESCOS” Y MELODRAMAS COMPRIMIDOS</b>	255
VII. 1. Componer para un público diferente: <i>La Infanta de los bucles de oro</i>	256
VII. 2. La suscripción a “los frescos” : <i>El pollo Tejada</i>	264
VII. 3. El retorno a la antigua usanza: <i>La mala sombra</i> y <i>La noche de Reyes</i>	270
 <b>CAPÍTULO VIII. (1907) LA CONSOLIDACIÓN DE LA MARCA “SERRANO”</b>	 283
VIII. 1. La continuidad de prototipos exitosos: <i>La banda nueva</i> y <i>Nanita nana</i>	283
VIII. 2. Unos episodios más con Arniches y García Álvarez: <i>La gente seria</i> y <i>La suerte loca</i>	293
VIII. 3. En la línea de lo sentimental: <i>Alma de Dios</i>	299
VIII. 4. Un balance final positivo y representativo	306
 <b>PARTE III. EL DICTAMEN DEL PÚBLICO: OTROS CAMINOS</b>  	
<b>CAPÍTULO IX. (1909-1914) ENTRE MELODRAMAS, ZARZUELAS ARREVISTADAS Y OPERETAS</b>	313
IX. 1. Bajo la influencia de los cuplés: <i>La alegría del batallón</i> , <i>El trust de los tenorios</i> y <i>El palacio de los duendes</i>	315
IX. 2. Propuestas variadas sobre la tendencia dramático-sentimental: <i>Barbarroja</i> y <i>El carro del sol</i>	326
IX. 3. Un sainete en mitad de melodramas y operetas: <i>El amigo Melquíades</i> o <i>Por la boca muere el pez</i>	340
 <b>CAPÍTULO X. (1913-1916) NUEVOS MERCADOS Y NUEVA ESTRATEGIA</b>	 349
X. 1. Una zarzuela fantástica para el público levantino o una opereta para Madrid: <i>¡Si yo fuera rey!</i>	350
X. 2. El éxito de un “rey” en Valencia y una equivocación en Madrid: <i>El rey de la banca</i>	359
X. 3. Nuevas experiencias compositivas. Adaptación y fantasía: <i>La sonata de Grieg</i> y <i>El rey del corral</i>	369
X. 3. 1. Una ofrenda musical: <i>La sonata de Grieg</i>	370
X. 3. 2. Un trabajo “improductivo” o materia para otros trabajos: <i>El rey del corral</i>	379
X. 4. Una canción que no cayó en el olvido: <i>La canción del olvido</i>	389

## PARTE IV. LA DIVULGACIÓN DEL REPERTORIO

<b>CAPÍTULO XI. (1917-1924) “EN DEFENSA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA”</b>	411
XI. 1. La exigua implicación compositiva: <i>Los leones de Castilla</i>	415
XI. 2. El inesperado triunfo de unas revistas: <i>El príncipe Carnaval</i> y <i>¡El príncipe se casa!</i>	426
XI. 3. Lo cómico, la magia y las “películas teatrales”: <i>Los tíos primos</i> , <i>Danza de Apaches</i> y <i>La maga de oriente</i>	450
<b>CAPÍTULO XII. (1927-1930) HACIA LA RECUPERACIÓN DEL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL</b>	467
XII. 1. Una ofrenda baturra: <i>Los de Aragón</i>	477
XII. 2. “Un desvío accidental” hacia la opereta: <i>La prisionera</i> y <i>Las hilanderas</i>	487
XII. 3. El retorno a los inicios: <i>Los claveles</i> y <i>La Dolorosa</i>	500
XII. 4. Más conflictos con la Sociedad General de Autores	521
<b>CAPÍTULO XIII (1941-1943) ESTRENOS PÓSTUMOS</b>	529
XIII. 1. Un tributo al público madrileño: <i>Golondrina de Madrid</i>	530
XIII. 2. Una leyenda interminable o una obcecación: <i>La venta de los gatos</i>	547
<b>CAPÍTULO XIV. UNA CUIDADA DIFUSION DE LAS CREACIONES</b>	559
XIV. 1. La labor del papel como fuente de divulgación del repertorio	559
XIV. 2. La publicitación de un grupo privilegiado	563
XIV. 3. Y después...el cine	593
<b>CONCLUSIONES</b>	601
<b>LISTADO DE OBRAS</b>	609
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	619
<b>DISCOGRAFÍA</b>	641
<b>FILMOGRAFÍA</b>	645



## RESUMEN

El compositor José Serrano Simeón (1873-1941) fue una de las figuras destacadas del teatro lírico del siglo XX en España, pues algunas de sus obras alcanzaron extraordinaria difusión dentro del circuito de la escena musical, y todavía hoy forman parte del repertorio dedicado a la zarzuela. No obstante, la práctica totalidad de los escritos, sobre el músico y obra, concentran su discurso en torno a los estrenos de sus obras más célebres para el género chico, al tiempo que justifican su notable divulgación en el lirismo de sus melodías asociadas a la tradición y el folclore. Se presentan, así, creaciones y autor, desafectados del entorno social y lírico-teatral que los envuelve. Esta tesis doctoral estudia producciones y compositor desde una nueva perspectiva, en la que cobra importancia sus experiencias vitales y contextos para justificar la diferente acogida del conjunto de su obra. En la primera parte de este trabajo se aborda la interacción del compositor con el medio musical en el eje geográfico Sueca-Valencia-Madrid. La localización de partituras inéditas de sus años en Valencia y el análisis de sus primeras obras exitosas muestran ya algunas constantes ignoradas por los estudiosos de su obra. La segunda parte atiende a su época creativa más fértil, cuya variedad de modelos se ampliará al mostrar un decidido acercamiento a la opereta y la revista. Estas tendrán plena atención en una de las etapas creativas más desatendidas: sus estrenos en la capital del Turia, abordada en la tercera parte de nuestra tesis. La cuarta parte se ocupa de la divulgación de su repertorio. Subyacen aquí actividades obviadas que son de trascendental importancia, tales como: su intensa relación con la Sociedad de Autores Españoles, su actividad como empresario teatral o su inmersión en el cine, con la creación de arreglos para las adaptaciones a la gran pantalla de sus obras más emblemáticas. Prácticas, todas ellas, que afectaron al discurrir de sus creaciones y, en consecuencia, a la imagen que del maestro y su obra se ha tenido hasta el momento.



## RELACIÓN DE TABLAS Y GRÁFICOS

### Capítulo II.

- Gráfico 1. Pensiones de 1895 distribuido por escuela cuantía y sexo.
- Gráfico 2. Porcentaje de pensionados por cada escuela.

### Capítulo III.

- Tabla 1. Producciones líricas de Juan García Catalá, Rigoberto Cortina Gallego y Vicente Peydró Díez.
- Tabla 2. Producción lírica en valenciano de Miguel Asensi Martín y Juan Sánchez Roglá y Francisco Rodríguez Pons.

### Capítulo X.

- Tabla 1. Correspondencia entre los números de *La sonata de Grieg* y las piezas compuestas por Eduard Grieg.
- Tabla 2. Programación teatral del 16 de noviembre de 1916.

### Capítulo XI.

- Tabla 1. *El príncipe Carnaval*. Adiciones, traslaciones y sustituciones entre las versiones de 1914 y 1920.
- Tabla 2. Número de representaciones de *El príncipe Carnaval* y *¡El príncipe se casa!*

### Capítulo XII.

- Tabla 1. Sainetes y zarzuelas estrenadas en 1925 en Madrid.

### Capítulo XIII.

- Tabla 1. Estrenos de zarzuelas entre 1933 y 1936.
- Tabla 2. Zarzuelas estrenadas entre 1921 y 1924.

### Capítulo XIV.

- Gráfico 1. Obras de Serrano con mayor número de registros sonoros.
- Tabla 1. Registros sonoros de las obras de Serrano entre 1902 y 1941.
- Tabla 2. Registros sonoros de *La reina mora* entre 1941-2014.
- Tabla 3. Registros sonoros de *La canción del olvido* entre 1941-2014.
- Tabla 4. Registros sonoros de *La Dolorosa* entre 1941-2014.
- Tabla 5. Registros sonoros de *Los de Aragón* entre 1941-2014.
- Tabla 6. Registros sonoros de *Los claveles* entre 1941-2014.
- Tabla 7. Registros sonoros de *Alma de Dios* entre 1941-2014.

## **SOBRE EJEMPLOS Y NOTAS A PIE DE PÁGINA**

Las características de este trabajo han generado un considerable número de ejemplos y notas que necesitaban una organización interna para evitar en el lector confusiones al respecto. De este modo, en cada capítulo se reinicia la numeración de las referencias e imágenes musicales que refuerzan el contenido del texto.

Los fragmentos de partituras se presentan, en su práctica totalidad, con formato adaptado para canto y piano, con la salvedad de aquellos que, por motivos inherentes al contenido del texto, se ofrecen con la parte de la melodía, acompañamiento instrumental, partitura de director o parte de apuntar. Estas “muestras”, con excepción de los que convenía presentar en su forma original, han sido digitalizados mediante programas de edición musical, respetando el contenido total del original o de la copia. En algunos casos, en los referidos ejemplos, se ha procedido a resaltar, mediante diversos colores, parte de un fragmento o notas, con el fin de enfatizar la referencia aludida en el cuerpo del texto.

Las notas a pie de página, por otro lado, además de recoger la referencia de la cita en cuestión, han intentado ofrecer información que puede ser de ayuda para aclarar conceptos o contextualizar lo plasmado en el trabajo. De esta manera, pensamos que el contenido textual ha ganado en claridad expositiva y legibilidad para el lector. Con todo, aunque estas notas han formado parte del proceso de investigación, se han obviado datos que pueden ser de fácil consulta si se desea profundizar en alguno en concreto.



# INTRODUCCIÓN

## 1. Justificación del tema y objetivos

Escribe García Franco: «No sería posible prescindir de él [Serrano] si se tratara de construir la historia de nuestro género lírico durante ese periodo»<sup>1</sup>, al considerar, como refiere Díaz Gómez, que el compositor valenciano «es una de las figuras más destacadas en el desarrollo del teatro lírico español de las tres primeras décadas del siglo XX»<sup>2</sup>. Estos testimonios, avalados por la notable recepción de parte de la obra de Serrano, durante y después de su existencia, motivan e impulsan el propósito de acometer una investigación seria que explicita las razones que llevan a esta categorización del músico levantino y la relevancia de su obra en el marco del teatro lírico español del primer tercio del siglo XX.

No es posible justificar la trascendencia y significación de Serrano y su obra atendiendo únicamente a que «contribuí de manera decisiva a retardar uns anys el declivi del gènere líric espanyol per excel·lència»<sup>3</sup>. Son muchos los compositores que verán estrenadas sus partituras teatrales durante las tres primeras décadas del siglo XX, pero pocas despertarán tanto interés (y recepción favorable), desde sus primeras creaciones, como las de Serrano. No puede obviarse la contribución al panorama lírico español del siglo XX de otros nombres, tales como Pablo Luna, Jacinto Guerrero, Francisco Alonso, Reveriano Soutullo, Juan Vert, José Padilla, Manuel Penella, Vicente Lleó, Rafael Calleja...cuya producción, en algunos casos, iguala en número a la del músico valenciano y que no han tenido la consideración de este.

Igualmente, resulta harto complicado aprehender la figura de Serrano en el seno de la Generación del 98, en el contexto del género chico «a contracorriente de los movimientos musicales europeos del siglo XX [...] y

---

<sup>1</sup> Manuel García Franco, "José Serrano, un músico a contracorriente", en *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, ed. Miguel Roa y Ramón Sobrino (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1993), 4-22.

<sup>2</sup> Rafael Díaz Gómez, "Serrano Simeón, José", en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. IX, coord. Emilio Casares (Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 945-50.

<sup>3</sup> Joan Antoni Carrasquer Artal, *Entre el record i l'oblit: diccionari biogràfic de personatges històrics suecans* (Sueca: Llibreria Sant Pere, 2001), 103.

referente del incremento de la zarzuela rural y regional»<sup>4</sup> tal como refiere Emilio Casares. No pueden compararse los fenómenos europeos con el teatro lírico hispano, por la propia idiosincrasia de este. De igual modo, los títulos (en particular, las operetas) que Andrew Lamb ofrece en el New Grove no son los más adecuados para ejemplificar y justificar la presencia de Serrano en el teatro lírico español de aquel periodo: «He was a fluent composer of richly melodic, vibrant and sensuous music, as much at home in intensely Spanish creations as in evoking Venice in *El carro del sol* (1911) and the Bay of Naples in *La canción del olvido* [sic] (1916)»<sup>5</sup>.

Si más que el conjunto de su obra, se aplaude, privilegia y publicita un reducido núcleo de títulos y, de manera particular, algunos números, entonces debiera contemplarse el papel de otras magnitudes en la recepción de las producciones de Serrano. En buena lógica, la vena lírica debería derramarse e impregnar a todos sus títulos; sin embargo, casi la mitad de sus trabajos han quedado relegados a un segundo plano, a pesar de su incursión en otras modalidades, como refiere Díaz.

Pero en el embrollado panorama de espectáculos lírico-teatrales de los treinta primeros años del s. XX, no descuidó el compositor su acercamiento a la zarzuela grande, a la revista, a la opereta, a la canción y el cuplé, herederos todos del mismo tronco de la zarzuela y el sainete; y si bien su aproximación a estos fenómenos fue menos intensa, es muestra de su versatilidad y de su capacidad de adaptación a los diferentes medios<sup>6</sup>.

Serrano se acercó, en sus diferentes etapas creativas, a otros géneros del campo instrumental y vocal, aunque algunos de aquellos trabajos se mantengan archivados en carpetas y resulten cuasi anecdóticos respecto a las producciones teatrales estrenadas en la capital del reino. Si bien, con excepción de su poema sinfónico *El miserere de la montaña* (inédito e ilocalizable), no escribió para orquesta, si que dejó páginas para otro tipo de agrupaciones y espacios. Realizó esporádicas inmersiones en música para

---

<sup>4</sup> Emilio Casares Rodicio, "El teatro musical en España (1800-1939)", en *Historia del teatro español*, vol. 2, coord. Javier Huerta Calvo, (Madrid: Gredos, 2003), 2051-2084.

<sup>5</sup> Andrew Lamb, "Serrano, José", en *New Grove Dictionary of Music & Musicians* (United Kingdom: Oxford University Press). Versión online.

<sup>6</sup> Rafael Díaz, "Serrano Simeón, José", en *Diccionario de la música Española...*, 950; Rafael Díaz y Vicente Galbis, *La producción zarzuelística de José Serrano* (Sueca: Ajuntament de Sueca, 1999), 25.



banda (con sus pasodobles) e incluso experimentó en el campo de la música de cámara y música sacra (*Misa de Gloria a tres voces y coro*).

Sin embargo, ante el panorama musical que se dibujaba en España durante la última década del siglo XIX en el terreno de la música sinfónica, la música de cámara, la música eclesiástica o la ópera (y los espacios promocionales dedicados a estas), Serrano se inclinó por las posibilidades crematísticas y de difusión que ofrecía el engranaje comercial del género chico. Urdió obras que mostraban unos caracteres “familiares” al público e inherentes al entorno sonoro de este, tales como, ritmos y motivos incisivos, dibujo melódico, estructuras sencillas... caracteres que ofrecen un acercamiento entre el auditorio y el acervo musical que les envuelve o ha envuelto (como signo evocativo).

Las fuentes documentales mismas revelan que los títulos de mayor difusión son aquellos en los que la tradición popular se halla presente, no ya solamente en la similitud de características estructurales o melódicas sino, de manera particular, en los ritmos utilizados. De este modo, seguidillas, fandangos, habaneras, tangos, chotis, jotas, valeses, pasodobles y pasacalles recorren la base rítmica de los cantables de éxito de algunas de las obras de Serrano. La excepción a estos bailables se encuentra en los dúos, aunque estos también gocen de un ritmo incisivo en cada una de las secciones que componen el número en cuestión. Estas consideraciones, deberían contemplar, en principio, determinadas variables, más allá del lirismo de sus cantables o «su perfecto sentido y conocimiento a la hora de distribuir los números en la acción dramática»<sup>7</sup>, a la hora de concluir que la relevancia (o popularidad) de Serrano en el entorno del teatro lírico del siglo XX se remite a la calidad melódica de sus creaciones.

Si, además, se toma en consideración que, en palabras de Díaz Gómez, Serrano «no aportó nada nuevo», entonces, resulta imprescindible investigar las particularidades que justifican la difusión de las creaciones de este compositor en el entorno del teatro lírico español. Sobre todo porque, para construir una historia, a la que se refiere García Franco, es necesario relacionar creaciones y creadores con el entorno geográfico, temporal, socio-cultural e

---

<sup>7</sup> Díaz, “José Serrano”, *Diccionario de la música Española...*, 950.

ideológico, sometiendo a revisión y estudio crítico las fuentes. No podemos considerar en nuestro relato, únicamente, al sujeto o a la obra como protagonistas únicos de la historia en cuestión.

Todas estas observaciones descubren una hipótesis en torno a una historiografía elaborada sobre la construcción de una figura (con la que el protagonista se sintió a gusto) y unas creaciones determinadas en pos de la perpetuación de un ideario (identidad lírico-teatral) abonado por las características que desprenden algunas producciones del célebre compositor. En consecuencia, la referencia al contexto en la mayoría de escritos sobre Serrano y su obra, se muestra de forma aislada (en muchas ocasiones, ni eso) al devenir diario del biografiado. En este caso el compositor aparece desafectado, en la mayoría de los casos, de la historia social de su entorno. Ello, queda ya evidenciado en el capítulo de esta tesis dedicado al entorno del compositor en su pueblo natal y la ciudad del Turia.

Así pues, nuestra tarea se concretará en: valorar el entorno músico-teatral en que vieron la luz las producciones de Serrano para saber por qué algunos números o en su caso, obras, tuvieron tanto éxito, comprender el significado de la obra de Serrano en su tiempo, y ahondar en las relaciones entre las experiencias vitales del compositor, y su contexto social y cultural.

## **2. Estado de la cuestión**

La práctica totalidad de documentos historiográficos referentes a Serrano y su obra focalizan su discurso en torno a determinadas producciones nacidas en un ambiente músico-teatral y social desestimado por estos escritos. Precisamente, como se comprobará en esta tesis, el contexto social y cultural que preside cada etapa resulta de vital importancia para comprender por qué alcanzaron considerable difusión algunas obras, mientras que otras han sido obviadas, aun a pesar de un éxito notable en su estreno, de su reposición y de que, en algunos casos, llegasen a recorrer varios teatros de la geografía española.

## 2. 1. Historiografía

En consonancia con la divulgación de parte de sus trabajos, la obra de Serrano y su figura han sido objeto de atención en numerosos escritos de diferente extensión, características y finalidad. Estos van desde monografías sobre la vida y obra del compositor hasta libretos, folletos o reseñas explicativas que acompañan a documentos sonoros, pasando por voces de diccionarios, artículos y textos generales de historiografía musical.

### 2. 1. 1. Estudios monográficos

Son varias las monografías sobre Serrano que han visto la luz desde el fallecimiento del compositor hasta prácticamente la primera década del presente siglo. La práctica totalidad de estas descansa sobre el componente biográfico vinculado a la gestación y/o recepción de sus producciones, aunque obviando algunas de ellas (las menos difundidas o laureadas). Por su acopio informativo, forman parte (mediante citas) de la mayoría de los escritos referidos al compositor o alguna de sus obras.

Los trabajos biográficos sobre Serrano se inician con *El maestro Serrano: vida y obra* de José Alonso Grosson, editada en 1951. Grosson estructura los veinte capítulos de su obra en torno a dos bloques: experiencias vitales de Serrano en Sueca, Valencia y Madrid, hasta después del estreno de *El motete*, con cierto rigor cronológico; y anécdotas de algunas de sus obras (con especial énfasis en las más laureadas) y de su vida. Esta segunda sección ofrece una gran heterogeneidad temática, con epígrafes de escasa correlación y fuerte digresión<sup>8</sup> en gran parte de sus capítulos. No obstante, Alonso Grosson es el primero en ofrecer datos y en recoger fuentes orales, que recorrerán el resto de biografías con distinta fortuna.

En 1972 Ángel Sagardía publica *El compositor José Serrano: Vida y Obra*. La similitud con el título de la obra de Grosson se corresponde con la similitud

---

<sup>8</sup> Sirvan como ejemplo los epígrafes del Capítulo XIX: "Sus primeros tiempos. – Sus amigos. – Una opinión de don Jacinto Benavente. – ¡No me va! – Los chistes "malos". – Sus músicos favoritos. – Tiples de su predilección. – Actores y cantantes que estimaba. – Su primo Pepe Montó" (José Alonso Grosson, *El maestro Serrano: su vida y su obra*, Valencia: Sembrar, 1951), 134.

de su contenido. Sagardía parafrasea en numerosos momentos a Grosson. Sin embargo, a diferencia de este, los diez capítulos de Sagardía muestran una organización temática y cronológica de la que carece el trabajo de Grosson. El texto de Sagardía se estructura por años y estrenos habidos en cada uno de estos e integra la información vertida por Grosson. La ordenación cronológica de cada una de las producciones, junto al relato de episodios anecdóticos derivados de estas, acerca la producción de Sagardía al estudio monográfico firmado por Vicente Vidal Corella que verá la luz un año después.

El periodista, comediógrafo y escritor valenciano Vicente Vidal Corella<sup>9</sup> publica, en 1973, *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*, de carácter igualmente biográfico. Este texto es fruto del contacto con el músico, tal como especifica el autor en sus primeras páginas. Los detalles filtrados en el transcurso del relato, a lo largo de treinta capítulos, permiten descubrir ciertos caracteres que lo aproximan al modelo de texto autobiográfico, dictado u orientado por el propio compositor. Como en los dos textos anteriores, el autor se detiene en las producciones de Serrano que tuvieron especial recepción, sorteando los estrenos desafortunados, fruto de la deficiencia o falta de calidad de los libretos.

En valenciano e ilustrado con dibujos, a la manera de un largo cuento infantil, Vicenta Ferrer Escrivá publica en 1998 *Josep Serrano Simeón*, donde repasa los episodios más manidos de la vida del compositor en las cuarenta y tres páginas de que consta su libro. Este trabajo es fruto de los diferentes actos organizados por parte del Consistorio de Sueca, en 1998, con motivo del 125 aniversario del nacimiento del compositor. La información que refiere muestra una tendencia a remarcar el aspecto humano más que el compositivo.

La última de las monografías sobre la figura y obra de Serrano es la publicada en 2003 por Enrique Suárez Sánchez con el título de *El maestro Serrano y su tiempo*. Su estructura intenta emparentarse con la de una obra dramática. Así, la obra se divide en cuatro bloques: “Preludio”, “Primer acto”, “Intermedio” y “Segundo acto”, cada uno de los cuales contiene uno o dos

---

<sup>9</sup> Nacido en Valencia en 1905 y fallecido en aquella misma ciudad en 1992, se dedicó al periodismo, iniciándose en el Diario de Valencia. Además fue autor de diversos libros de carácter costumbrista. Es de resaltar la relación con el mundo de la música, pues su padre era sobrino del compositor Salvador Giner Vidal, además de discípulo de José Serrano y componente de la orquesta de conciertos que dirigía Andrés Goñi, tal como refiere Vidal Corella en los párrafos iniciales de su obra.

apartados que no repercuten en la estructura interna del trabajo. En la introducción a cada bloque o a cada apartado se ofrece un escueto repaso a ciertos acontecimientos políticos, sociales o culturales que el propio autor considera relevantes. Cada bloque o capítulo está conformado de manera idéntica: somero relato de episodios anecdóticos, parafraseando las anteriores publicaciones; una relación de las obras y los actores que intervinieron en su estreno; y el argumento de las obras más popularizadas de Serrano.

Dentro del grupo de textos monográficos dedicados a Serrano y su obra, *La producción zarzuelística de José Serrano*, publicada en 1999, presenta una línea distinta a los citados con anterioridad. La aportación de Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis es el resultado de una beca de investigación concedida por el Ayuntamiento de Sueca a los autores, dentro de los actos organizados para celebrar el 125 aniversario del nacimiento compositor. La supresión de un capítulo dedicado a la formación musical de Serrano, contemplado en el proyecto inicial, tal como apuntan sus autores prólogo, elude cualquier referencia a la relación personal del músico durante este periodo y las creaciones que salieron de su mano.

La estructura del estudio de Díaz y Galbis, también modificada respecto de la idea originaria, muestra tres apartados: “1900-1909: la pervivencia del género chico”, “Serrano se acerca a la revista y a la opereta” y “De La canción del olvido a La Dolorosa”. Cada una de las obras analizadas responde a un mismo procedimiento: ficha técnica, en la que «sigue el modelo establecido en los Catálogos de compositores que publica la Sociedad General de Autores de España»<sup>10</sup>; comentario de cada obra apoyándose en las recensiones periodísticas y artículos referentes a la totalidad de la producción o a los números más significativos y consideraciones respecto del entrono lírico-teatral y la relevancia de cada una de ellas en la carrera compositiva de Serrano. Sin embargo, la recurrencia ocasional al monográfico de Grosson, sin un cotejo de lo referido por este, conlleva a citas inexactas.

---

<sup>10</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 7.

## 2. 1. 2. Referencias en diccionarios, enciclopedias u obras colectivas

En correspondencia con la difusión de algunas de sus obras, Serrano ha sido objeto de atención en otros tipos de fuentes documentales; especialmente las dedicadas a la música española y al teatro musical de las primeras décadas del siglo XX. Así, como figura notable, dentro de este ámbito, pueden encontrarse referencias suyas en distintas obras colectivas referidas a personajes, términos o manuales de historia. Su relevancia regional y española le ha llevado a formar parte de las voces de diccionarios centrados en estos contextos geográficos; mientras que, por otra parte, el interés por el fenómeno de la zarzuela, dentro del contexto internacional, ha favorecido la inserción de la voz del compositor en enciclopedias de música elaboradas más allá de las fronteras nacionales.

Dentro del ámbito nacional, por la amplitud, acopio informativo y estructuración del texto, resulta obligado referir en primera instancia el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, editado por la Sociedad General de Autores y Editores en 1999, cuyo volumen IX recoge la voz de Serrano firmada por Rafael Díaz Gómez. Su aportación se divide en tres bloques: I. Biografía, II. Obra y III. Rasgos estilísticos, recurriendo a los estudios y reseñas publicados hasta ese momento. La aportación concluye con una catalogación simplificada de todas las obras del compositor y una extensa bibliografía.

En 2003 se publica, en el contexto de la historiografía musical regional, el décimo volumen de la *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (1999- ), que forma parte, junto con el volumen anterior (IX), del espacio dedicado a términos; completando así la segunda parte de un diccionario. En este se incluye también la voz de Serrano, firmado, como en el caso anterior, por Díaz Gómez. Pero en esta ocasión, la extensión y profundidad dista mucho del trabajo para el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Díaz se limita a mostrar un resumen biográfico y a comentar su periplo compositivo mediante la ejemplificación de sus producciones. Y también, como en la anterior contribución, ofrece una catalogación y una bibliografía, aunque de manera menos exhaustiva que en la del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*.

Ya en el entorno de la geografía valenciana, aparece en 2006 el *Diccionario de la Música Valenciana* cuyo segundo volumen, de los dos que conforman la obra, contiene la entrada de Serrano, suscrita también por Díaz Gómez. Sin embargo en esta obra colectiva, contrariamente a la *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear*, Díaz amplía el número de apartados hasta un total de seis<sup>11</sup>.

Esta aportación de Díaz contrasta con la de la *Gran Enciclopedia Regional* (2002). Redactada en catalán, la entrada de Serrano para esta obra colectiva, bajo la firma, en esta ocasión, de FCM<sup>12</sup> no contiene novedad alguna. De reducida extensión (tal solo unos pocos párrafos), el autor se limita a referenciar algunos episodios de la vida de Serrano de amplia difusión para concluir con la cita de parte de la obra del músico. No se exponen referencias bibliográficas y, por su contenido y estructura, su pretensión es ofrecer una información general del compositor.

Dentro del espacio acotado a la zarzuela, como resulta lógico, se ha prestado atención a Serrano y su obra. Este es el caso del *Diccionario de la Zarzuela*<sup>13</sup> que publicó Roger Alier contando con la colaboración de Xosé Aviñoa y Francisco Xavier Mata. Este manual contiene referencias sobre producciones de Serrano y una biografía resumida. Su contenido es vertido, nuevamente, en *La zarzuela* (2002) de Alier que, a la compacta biografía añade los personajes, el argumento y los números musicales que conforman las producciones más renombradas de Serrano<sup>14</sup>.

Y todavía, en el entorno del teatro lírico, es necesario referirse al *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica* (2002-2003) en dos tomos, publicado por el ICCMU y bajo la dirección de Emilio Casares. La obra

---

<sup>11</sup> A los tres que contenía el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, se suman: las producciones no escénicas (canciones e himnos); la división en tres etapas de su producción (tal como se recoge en el libro *La producción zarzuelística de José Serrano* (firmada por Díaz y Galbis en 1999) y un estudio sobre la ópera de *La venta de los gatos* que recoge la mayor parte del artículo que publicase en 2005 bajo el título de “El Cid, Serrano y *La venta de los gatos*”, dentro del trabajo colectivo *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*.

<sup>12</sup> Las iniciales corresponden a Francesc Cortés i Mir, como se desprende de la *Bibliografía temática sobre Sueca* (2008), de Antoni Carrasquer Artal.

<sup>13</sup> Roger Alier, Xosé Aviñoa y F.X. Mata, *Diccionario de la Zarzuela: biografías de compositores, argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual* (Madrid: Daimon, 1986), 368.

<sup>14</sup> Véase Roger Alier, “José Serrano”, en *La zarzuela* (Barcelona: Ma non troppo, 2002), 392-412.

consta de dos volúmenes y recoge la voz de Serrano, bajo la rúbrica de Rafael Díaz Gómez. Tal como hiciera ya en *Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear* respecto a su anterior aportación en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Díaz amplía la estructura su contribución, en esta ocasión, en cinco apartados<sup>15</sup>. Con todo, no hay variación en cuanto a los contenidos vertidos en las anteriores referencias que se han citado, donde se recrea en las producciones más emblemáticas frente a simples alusiones al fracaso de otros estrenos. Como en las otras contribuciones, contiene una catalogación de las obras, una referencia a la “Fonografía” y la “Bibliografía” manejada.

La voz de Serrano ha tenido presencia igualmente en enciclopedias de música de carácter cosmopolita, como el *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*<sup>16</sup>, dirigido por el musicólogo francés Marc Honegger y revisado por Tomás Marco, editado en 1994, y en el que la entrada de Serrano se circunscribe a dos escuetos párrafos a modo de esbozo general de la figura del compositor y su obra. Esta obra general, en un solo volumen, no permite una extensión sobre el músico, principalmente por la categoría musical que se le supone a Serrano con respecto a otros grandes autores.

En el contexto internacional ha de referirse la voz de José Serrano en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* firmada por Andrew Lamb. La contribución, en unos pocos párrafos, muestra información de carácter general y ampliamente difundida, en correspondencia con la bibliografía<sup>17</sup> que maneja.

De distinta naturaleza son los estudios concentrados en torno a una determinada producción. Este es el resultado surgido a raíz de la puesta en escena de *La canción del olvido* en 1993<sup>18</sup>. La publicación, sobre la popular opereta de Serrano, contiene comentarios de diferente extensión y autoría.

---

<sup>15</sup> I. Introducción, II. 1900-1909. La pervivencia del género chico, III. 1909-1914. Acercamiento a la revista y opereta, IV. 1916-1930. De *La canción del olvido* a *La Dolorosa*: la época de plenitud, y V. Rasgos estilísticos.

<sup>16</sup> Marc Honegger, “Serrano, José”, en *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música* (Madrid: Espasa Calpe, 1994), 591.

<sup>17</sup> Las fuentes a que Lamb acude son: J. Arnau and C.M. Gómez: *Historia de la zarzuela* (Madrid, 1979); R. Alier and others: *El libro de la zarzuela* (Barcelona, 1982, rev. 1986 as *Diccionario la zarzuela*); „Serrano Siméon (José)”: *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana* (Barcelona, 1907–); E. Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico* (Madrid, 1934); A. Sagardía: *El compositor José Serrano (Vida y obra)* (Madrid, 1972); A. Fernández-Cid: *Cien años de teatro musical en España (1875–1975)* (Madrid, 1975).

<sup>18</sup> El evento tuvo lugar en el Teatro de la Zarzuela, dentro de la programación del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y el referido coliseo.



Referencias biográficas tamizadas con comentarios relativos a características compositivas y/o referentes a la totalidad de la producción y, en particular, al objeto de estudio (*La canción del olvido*) dan como resultado una serie de artículos que preceden al argumento, la sinopsis y el resto de apartados que conforman el libro. El crítico musical Manuel García Franco titula su trabajo “José Serrano un músico a contracorriente”; mientras que la aportación de Manuel Balboa se centra en torno a “Serrano o el poder de la melodía”. Volker Klotz dedica su escrito a la propia opereta con “Una cosa sorprendente o una zarzuela que no lo es”. Esta serie de artículos concluye con “Una canción para olvidar” de Miguel Ángel Vega.

Un tercer tipo de referencias al compositor y su obra, de índole colectiva, se hallan en manuales historiográficos referidos a la música valenciana, española y el teatro lírico. En este apartado, y dentro de un contexto regional, hemos de mencionar la contribución de Manuel García Franco con el capítulo “El apogeo de la zarzuela” de *Historia de la Música de la Comunidad Valenciana*, donde dedica un apartado especial al compositor bajo el epígrafe “El siglo XX: José Serrano”.

De igual modo, encontramos referencias generales a producciones de Serrano en *La música española en el siglo XIX*, dirigida por Emilio Casares y Celsa Alonso. En uno de sus capítulos: “el sainete lírico entre 1880-1915”, Ramón Barce alude a determinadas producciones del compositor. De manera análoga, Emilio Casares, en el “teatro musical en España (1800-1939)”, dentro de *Historia del teatro español*, coordinado por Javier Huerta Calvo, también refiere la figura de Serrano para ubicarlo generacionalmente entre los compositores continuadores de una tradición zarzuelística, tras las grandes figuras de este género de la última década del siglo XIX.

### **2. 1. 3. Manuales de autor único**

Varios son los escritos que, sin ser fruto de producciones colectivas ni monografías sobre el autor, ofrecen un espacio a Serrano y su producción. Así, los escritos locales están representados por dos trabajos de Antoni Carrasquer Artal, ambos de carácter igualmente biográfico: *Entre el record i l'oblit*:

*diccionari biogràfic de personatges històrics suecans* (2001) y *Personatges històrics suecans: diccionari biogràfic* (2009). Estos textos ofrecen algunos datos que no están presentes en otras fuentes anteriormente citadas, aunque la mayor parte del contenido del apartado biográfico destinado a Serrano, presente en los dos libros, es adelantado en las contribuciones de Díaz<sup>19</sup>.

Acaso por su valor ejemplificativo de la atención prestada a Serrano, más que por la contribución informativa que exhiben la mayoría de ellos, debemos citar otras obras de carácter biográfico igualmente circunscritas al entorno regional. Este es el caso de la entrada “Maestro Serrano” en *101 hijos ilustres del Reino Valenciano*<sup>20</sup>, firmado por Vicente Añón Marco; de la compendiada y parafraseada voz de “José Serrano Simeón” realizada por Gascón Pelegrí en *Prohombres valencianos en los últimos cien años, 1878-1978* (1978) o de *1000 músicos valencianos* (2003), del que es autor Bernardo Adam Ferrero. De pretensiones ciclópeas, pero carente de profundidad, la reseña biográfica de Adam apenas ofrece unos pocos detalles de la vida del compositor, vinculada con estrenos de sus obras más célebres. Su aportación concluye con una relación de las obras del músico, sin entrar en detalles acerca del contenido de cada una de ellas.

De similares características es la referencia que sobre Serrano ofrece Eduardo López-Chavarri Andujar en *Compositores valencianos del siglo XX. Del modernismo a las vanguardias*<sup>21</sup>. Un panegírico del músico estructurado en un párrafo sobre su formación, unas pocas referencias bibliográficas y escuetos bosquejos sobre piezas emblemáticas de maestro vinculadas al entorno valenciano. Completa la aportación una cita anecdótica del entierro de Serrano, la referencia a las obras que aportan los temas para la *Fantasía sobre motivos de las obras de José Serrano* de Lamote de Grignon y la recapitulación de opiniones vertidas por parte de algunas autoridades sobre piezas concretas del músico.

---

<sup>19</sup> *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana; Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear y Diccionario de la Música Valenciana.*

<sup>20</sup> Vicente Añón Marco, “Maestro Serrano”, en *101 hijos ilustres del Reino valenciano 1* (Valencia: Añón, 1973), 88.

<sup>21</sup> Eduardo López-Chavarri Andujar, “José Serrano Simeón”, en *Compositores valencianos del siglo XX: Del modernismo a las Vanguardias* (Valencia: Música 92, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992), 33.

#### 2. 1. 4. Otros escritos

La literatura generada por la popularidad de Serrano y parte de su obra no se agota con las monografías, voces de diccionarios o manuales historiográficos, ya que son varios los artículos o comentarios que se han generado en torno al compositor, su producción o alguna de sus creaciones. Aunque algunos trabajos a las que nos hemos referido ofrecen referencias bibliográficas, la *Bibliografía temática sobre Sueca*, de Carrasquer Artal, contribuye a ampliar este apartado de artículos. En este sentido, su capítulo “Biografías i semblances” (también el apartado “música i teatre”), contiene buena parte de lo escrito en prensa o revistas sobre Serrano, bien como motivo de ciertas efemérides, el estreno de alguna de sus composiciones o relatos de episodios existenciales del compositor.

Títulos como: “El maestro Serrano y El Empastre”<sup>22</sup> de Peregrin Luis Llorens, “El maestro Serrano, Sueca y El Perelló”<sup>23</sup> de Vidal Corella, o “El recuerdo del maestro. Serrano en El Perelló, donde compuso algunas de sus muy aplaudidas obras y se dedicó a su pasión favorita: la pesca”<sup>24</sup> de Rico de Estasen quedan circunscritos al anecdotario referido a su estancia en El Perelló. Otros, en cambio, pretenden rendir homenaje, bien al músico, como el artículo “Maestro José Serrano Simeón. 125 aniversario de su nacimiento en Sueca”<sup>25</sup> de Ferreira, o bien al paisano, como es el caso del artículo de Miguel Ángel López-Egea titulado “Recordando al maestro Serrano a los 111 años de su nacimiento”<sup>26</sup>.

Con todo, se hallan ausentes de esta bibliografía de Carrasquer otras publicaciones que tratan la figura de Serrano y su obra a propósito de alguna recreación o edición crítica. Este es el caso del artículo firmado por Miguel Roa García para “Mundoclásico.com” con motivo de la publicación de la edición

---

<sup>22</sup> Peregrin Luis Llorens, “El maestro Serrano y El Empastre”, *Valencia Atracción*, núm. 466 (noviembre 1973), 14.

<sup>23</sup> Vicente Vidal Corella, “El maestro Serrano, Sueca y El Perelló”, *Valencia Atracción*, núm. 416 (enero 1969), 13.

<sup>24</sup> José Rico de Estasen, “El recuerdo del maestro. Serrano en El Perelló, donde compuso algunas de sus muy aplaudidas obras y se dedicó a su pasión favorita: la pesca”, *Valencia Atracción*, núm. 340 (mayo 1963), 4-6.

<sup>25</sup> Manuel Andrés Ferreira, “Maestro José Serrano Simeón. 125 aniversario de su nacimiento en Sueca”, *Las Provincias*, 18 de octubre de 1998, 58-9.

<sup>26</sup> Miguel Ángel López-Egea, “Recordando al maestro Serrano a los 111 años de su nacimiento”, en *Valencia Atracción*, núm. 587 (julio-agosto, 1984), 14-5.

crítica de *La mala sombra* y *El mal de amores*, en 2004 o de la puesta en escena de *La canción del olvido* en 1993, que se ha referido con anterioridad.

Finalmente encontramos monográficos sobre el teatro lírico o la actividad de algunos teatros que, de manera tangencial, contienen comentarios sobre obras de Serrano y/o semblanzas del mismo. Este es el caso *Cien años de teatro lírico en España (1875-1975)*<sup>27</sup> de Antonio Fernández Cid y *Teatro Apolo: Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*<sup>28</sup> de Víctor Ruíz Albéniz (“Chispero”).

## 2. 2. Balance

La gran diversidad de escritos que se han citado muestra, paradójicamente, una información recurrente, focalizada en su práctica totalidad en torno a episodios existenciales escogidos y referencias a producciones emblemáticas, como resultado de la acomodación de la figura del compositor y su obra al discurso historiográfico del teatro lírico de las tres primeras décadas del siglo XX. Este esfuerzo por proyectar e ilustrar “momentos” vitales y eventos sonoros más celebrados ha terminado por obviar y ningunear otras experiencias, de no menor relevancia, que incidieron en sus creaciones. Y, lo que es más trascendente, ha llevado a mostrar una imagen totalmente inhibida, abstraída del entorno socio-cultural y lírico-teatral que rodeó al compositor.

Al verter comentarios sobre las vivencias de Serrano en el entorno local (Sueca, primero, y Valencia después) la mayoría de los escritos aluden a sus mentores y la fugacidad de aquel magisterio. No existe alusión alguna a las actividades creativas de su progenitor en el campo de la poesía y la música (tal como se recoge en el capítulo 1 de nuestra tesis) que, a buen seguro, influyeron en su descendiente, así como el entorno sonoro-recreativo de cada ámbito geográfico (pueblo y ciudad). Tampoco existen apenas menciones a la actividad interpretativa y creativa de Serrano en aquella época. De este modo,

---

<sup>27</sup> Antonio Fernández-Cid, *Cien años de teatro lírico en España (1875-1975)* (Madrid: Real Musical, 1975).

<sup>28</sup> «Chispero» [Víctor Ruíz Albéniz], *Teatro Apolo: Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)* (Madrid: Prensa Castellana, 1953).

desde su nacimiento en 1873 hasta su afincamiento en Madrid, veintidós años después, en 1895, Serrano no parece haber tenido, para el conjunto de relatos publicados sobre el músico, ni experiencias musicales (allende las de ser miembro de una banda local), ni prácticas compositivas. Únicamente, el pasodoble de *El motete* refiere a esta época.

Los primeros años de Serrano en Madrid, hasta el estreno del aludido entremés, son presentados como funestos, sin reparar en la importancia de los aspectos políticos, económicos, relacionales y ambientales vinculados al entorno músico-teatral y al mundo del espectáculo, en general. El tortuoso camino laboral de Serrano de aquellos momentos en la capital del reino, se halla envuelto de una concepción trágica, alentada por declaraciones manipuladas del propio músico (véase el capítulo 2 del estudio que lleva por título “Un reto nuevo en el teatro de los sueños”), que esconde la ambición artística y crematística<sup>29</sup> del compositor y que los relatos biográficos han obviado.

Viene a colación, en este estadio, su desatendida presencia en la SAE, que comenzaba a caminar, allá por 1900, cuando llegaba el primer logro de Serrano con el libreto de los hermanos Álvarez Quintero. Se ha ignorado la perseverante defensa de Serrano de los derechos de autor y la repercusión que aquello tuvo en sus trabajos, en su ritmo creativo, en las modalidades a las que acudió en cada momento y, por supuesto, en la imagen que se transmitió del compositor y de parte de su obra; un factor de trascendental importancia que, por otra parte, él mismo alentó y que justifica las ansias de difusión de su obra y, en particular, de determinadas partituras.

Los diferentes escritos biográficos inciden, con distinta prolijidad, en un grupo de producciones “representativas”, ensalzando la recepción favorable de estas; triunfos apenas justificados por la calidad melódica de los números y la pericia del compositor para descubrir escenas propicias para su inserción. Sin embargo, la concentración en estos factores y la ausencia de un estudio y análisis musical de cada obra impide observar la contribución de otros

---

<sup>29</sup> Una referencia, por boca del compositor, durante una entrevista publicada por *La Esfera* el 2 de mayo de 1914, resume esta situación: «Yo, decidido á trabajar en Madrid, contestando á los consejos que me daba mi padre de tornar al pueblo, le escribí mi promesa de no verle mientras no tuviera en mi bolsillo cinco billetes de mil pesetas. Y así fue... A los cinco años de estar allí conseguí mi empeño» («El caballero audaz», “Nuestras visitas. El maestro Serrano”, *La Esfera*, 2 de mayo de 1914, 8).

elementos al éxito de cada creación, tales como: diseño motivico, base rítmica, disposición armónica, estructura formal, acomodación textual o tratamiento orquestal. Además, los estudios no reparan en las preferencias y demandas de la masa social, en materia argumental y musical, del espectáculo que se presenta.

La atención, en las referencias que se han ofrecido, se concentra en la narración anecdótica y/o cita de las reseñas aparecidas en prensa sobre las obras que tuvieron mayor difusión. En cambio, hay una elusión (y ausencia de glosa) de otras producciones que, sin constituir fracasos, no se “adaptan” al marco obrado para el compositor: sainete lírico y zarzuela de costumbres. No hay prácticamente alusiones a piezas como *El rey del corral* y a alguna de sus operetas, como *El rey de la banca*. Y a pesar del éxito de taquilla, con un elevado número de representaciones, apenas se encuentran referencias a sus revistas.

La ignorada estrategia divulgativa de determinadas piezas, apoyada por el propio creador, a través de registros sonoros y audiovisuales (como puede comprobarse en el capítulo dedicado a la recepción), junto a la promoción de frases laudatorias, no documentadas, atribuidas a determinadas autoridades musicales, contienen un grado de responsabilidad en el ocultamiento de parte del conjunto de la obra de Serrano. La ausencia informativa de alguna de las producciones explica el que tampoco se haya realizado un estudio de su material, que fue reutilizado, ocasionalmente, por Serrano en otras creaciones exitosas.

La totalidad de referencias bibliográficas aludidas ofrecen una idea creativa de Serrano concentrada en torno a la continuidad de la tradición al recrear, principalmente, elementos de esta; en particular, patrones rítmicos, estructuras y características motivicas. Esta elección compositiva (que ofrecía familiaridad al oyente) no implica, no obstante, una desvinculación del compositor de la evolución lírico-teatral experimentada en las tres primeras décadas del siglo XX. Aquellos elementos sirvieron para popularizar números de zarzuelas de costumbres regionales, sainetes madrileños, sainetes arrevistados, viajes cómico-líricos, humoradas, operetas y revistas, según los gustos del público en cada momento. Cuando Serrano advirtió la popularidad de la opereta y el rédito que aquello comportaba, no dudó en poner música a

ese tipo de libretos; de igual modo que la demanda de un sector para la restauración de la zarzuela tradicional fue seguida de una reacción de Serrano con la creación de sus últimas composiciones.

Desde las distintas aportaciones, se presenta a Serrano como autor de populares páginas musicales que ejemplifican la “auténtica” música lírico-teatral española del primer tercio del siglo XX, de ahí la atención prestada a compositor y obra en este contexto. Estos dechados merecen especial atención en los escritos no solo por la “representatividad” sino también por la difusión que de ellos se llevaron a cabo a partir de la recepción favorable. Otros números recibieron el beneplácito del público e incluso fueron registrados en dispositivos sonoros (por ejemplo, el “Tango de la canariera” de *El pollo Tejada*) pero no gozaron de la divulgación de un reducido grupo que entroncaba con la tradición de la copla, los ritmos de jota, los pasodobles o pasacalles y las seguidillas.

El posicionamiento de Serrano ante determinadas cuestiones inherentes a la estética compositiva (acaso de manera interesada) ha tenido que ver con la difusión de este conjunto de piezas privilegiado. Su supuesta antipatía hacia la revista y elementos foráneos, junto a sus declaraciones sobre la música popular han contribuido a vincular un repertorio determinado con el propio compositor. En este sentido, señalaba: «Si, si, Confunden las especies. Músico popular era Chueca, era Quinito. Cosa diferente es el músico que se inspira en el ambiente popular, que soy yo. Que se inspira, ¿eh? [...] También se confunde la música popular con la populachera»<sup>30</sup>.

### 3. Fuentes

La popularidad alcanzada por las producciones de José Serrano Simeón (1873-1941) ha provocado un considerable número de fuentes en torno a su figura: voces de diccionarios, biografías, artículos, partituras impresas, discos, rollos de pianola, películas, *mechandising*..., no solo en vida de este sino, también, tras su desaparición.

---

<sup>30</sup> Abraham Polanco, “Dos palabras con el autor. El maestro Serrano habla de los músicos españoles modernos”, *La Voz*, 15 de febrero de 1929, 2.

El acopio documental, no obstante, muestra particularidades derivadas de la situación de cada material, tales como el origen, el acceso (público / privado), el tipo de fuente o la aplicación de la ley de la propiedad intelectual<sup>31</sup>. Todas son fruto de una dispersión parcial de los objetos de estudio y una concentración espacial distinta: Sociedad General de Autores y Editores, Biblioteca Nacional de España, Biblioteca de la Universidad de Carolina del Norte, Archivo Familiar o Coleccionistas, según el soporte y las características del contenido.

Las fuentes musicales primarias, a su vez, presentan un emplazamiento geográfico distinto en virtud de la división del legado heredado entre todos sus familiares directos, tras la muerte del músico, y de una desidia institucional por centralizar la totalidad del trabajo manuscrito e impreso del compositor. Así, parte de la familia custodia partituras y otros documentos originales únicos, tanto del propio Serrano como de su padre. Entre las carpetas con material del compositor, destaca una bajo la inscripción de “Aprovechables-Pepe”, a la que me referiré varias veces a lo largo de esta tesis.

El acceso a este tipo de fuentes, facilitado por la relación con parte de la familia, ha permitido extraer información estimable para el presente estudio. Así, por ejemplo, ha sido posible registrar en la SGAE una copia del original de la única misa de Serrano: *Misa de Gloria a tres voces y coro* que no se hallaba dentro del catálogo de aquella institución.

La SGAE, al haber sido Serrano socio, tiene depositado en su archivo una copia de la práctica totalidad de sus composiciones líricas. Esta asociación alberga dos tipos de material de Serrano: obras impresas, reducciones para canto y piano, que editase en su momento Unión Musical Española, de la gran mayoría de sus trabajos para el teatro lírico, así como las partes de apuntar y de director manuscritas, algunas de ellas de obras que no obtuvieron celebridad y no llegaron a editarse. En alguna de estas se observa su funcionalidad: la cesión de material para teatros de diversos puntos de la

---

<sup>31</sup> José Serrano Simeón falleció el 8 de marzo de 1941, por lo que sus derechos se extinguían a los 80 años, el 8 de marzo de 2021, fecha en que sus obras pasarán a ser de dominio público. Dado que la desaparición del compositor se produjo con anterioridad a la entrada en vigor de la Ley de Propiedad Intelectual [5/1998], no tiene efecto la aplicación de su artículo 26, el cual prescribe que «los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento».



geografía española<sup>32</sup>. Documentos, cuyas copias han sido cedidas, en ambos casos para la finalidad que persigue el presente trabajo.

Una tercera ubicación de las composiciones de Serrano, de entre las impresas, es la Biblioteca Nacional de España (BNE). Este material, procedente, en su gran mayoría, del Archivo Histórico de la Unión Musical Española, se compone fundamentalmente de arreglos para formaciones diversas (sextetos, habitualmente) y algunos números sueltos de determinadas obras de Serrano. Los fondos se hallan en la Sede de Recoletos, en el “Fondo antiguo (anterior a 1958). Sala Barbieri”, con algunas anotaciones o sellos en algunos ejemplares registrados en su catalogación.

Dentro del apartado de impresión de partituras, ocupa un lugar relevante la que el propio autor realizase de parte de su producción (hasta 1911) bajo el título de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano* en la Casa o Editorial Mott<sup>33</sup> en 1912. Esta antología parcial, para canto y piano, dividida en dos tomos, contiene los números de treinta de sus creaciones líricas, más otras cinco canciones que encabezan el Tomo I. Es una publicación seriada de la cual se desconoce el número de ejemplares, pero que supera los mil, a tenor de los volúmenes consultados.

Finalmente, además de este grupo de adaptaciones (bien para diferentes tipos de formación o para canto y piano), deben referirse las ediciones críticas que el Instituto Complutense de las Ciencias Musicales (ICCMU) ha publicado, dentro de la Colección “*Música Hispana. Partituras. Serie A. Música Lírica*”, de las obras lírico-teatrales más populares de Serrano. Entre estas se encuentran *La Reina Mora*, con edición crítica de José Miguel Pérez Sierra; *Los claveles* y *Alma de Dios*, por Miguel Roa y Cristóbal Soler; *El trust de los tenorios* por

---

<sup>32</sup> Este es el caso de la partitura manuscrita de “Violín-Director” de *La sonata de Grieg* (3281) depositada en los archivos de la SGAE, cuya primera página recoge en lápiz las anotaciones de diferentes teatros en los que se llevó su representación.

<sup>33</sup> Es importante hacer constar que, después de una larga búsqueda en el Registro Mercantil de Madrid y diversos trabajos sobre editores y ediciones musicales en España durante el siglo XX, no he encontrado ningún editor ni referencias sobre esta “Casa” y/o editorial. Únicamente, se tiene constancia que fue impresa por M. Peños, tal como reza en la tapa de encuadernación. Además, en 1914 Unión Musical Española absorbe a gran parte de editoriales pequeñas que operaban en Madrid (y otros lugares de la geografía española). Los impresos de partituras de Serrano, a partir de esta fecha aparecen como propiedad de esta editorial, pero conservan el sello de Ediciones Mott. Con todo, nos inclinamos a pensar que Editorial Mott es una marca que Serrano utilizó para la explotación de sus propias creaciones y que Mott, en realidad, es un juego de palabras de Mot(e)t(e), en homenaje al primer triunfo madrileño del compositor, que le abrió las puertas en la capital del reino. Es más, Serrano recibió el apodo de “motete” por dicho acontecimiento.

Claudio Prieto; *La canción del olvido* por Miguel Roa y Ramón Sobrino; *La Dolorosa* por Javier Suárez-Pajares; y *La mala sombra* y *El mal de amores* por Miguel Roa.

Por lo que respecta a las partes dramáticas (libretos) de las obras, presentan características similares a las partituras. Así, aunque la BNE conserva en su catálogo gran parte de estos textos impresos (accesibles algunos en la BHD<sup>34</sup>), ciertos títulos no se encuentran entre sus fondos y sí, en cambio, en el de otras instituciones, como bibliotecas americanas. Tal es el caso, por ejemplo, *La casita blanca* o *El solo de trompa*; esta última en posesión de la Biblioteca de la Universidad de Carolina del Norte.

Además, con distintos soportes (cilindro, pizarra, vinilo, CD, película y video), la BNE y BDH albergan, también, registros sonoros y audiovisuales de producciones líricas de Serrano, que analizamos en el capítulo dedicado a la recepción. De este modo, existen versiones de obras completas, cantables o partes instrumentales de determinadas creaciones que, cronológicamente, se extienden desde 1902<sup>35</sup> hasta 2013. Igualmente, pueden encontrarse, en el archivo de fuentes documentales de la Universidad de California, algunas recreaciones editadas en países de Sudamérica y Centroamérica, con una instrumentación y adaptación distinta a las versiones depositadas en el BNE. En este tipo de fuentes, como sucede con las de carácter gráfico, existe, también, una diseminación, fruto del mercado del sonido grabado y la falta de regulación legal en las primeras décadas.

Relacionadas especialmente con la recepción de las producciones en las que trabajó Serrano, encontramos otro tipo de fuentes: las hemerográficas. El vaciado de los distintos diarios periódicos o revistas de la época ofrece, además del grado de aceptación de la representación por parte del público y prensa en el día del estreno, información acerca del entorno lírico-teatral de asuntos diversos que lo envuelven: social, ideológico, crematístico...que permite comprobar la disparidad de observaciones, en ocasiones, de los firmantes de las crónicas y las adscripciones políticas de los medios y sus colaboradores.

---

<sup>34</sup> Biblioteca Digital Hispánica.

<sup>35</sup> La datación de la primera grabación de un número de Serrano realizada por la BNE es aproximada, ante la inexistencia de datos concretos en el soporte y en otros documentos. En el capítulo dedicado a la recepción se detallará este aspecto.

Desde los situados en posturas conservadoras como *La Correspondencia de España*, uno de los de mayor difusión de su época; *La Época*, portavoz del partido conservador desde la Restauración Borbónica (defendía a quien representaba al partido, sin personalismos); y *ABC*; hasta *El Globo* de ideología republicana. Entre estos, encontramos *El Liberal*, fundado a partir de una escisión de periodistas republicanos de *El Imparcial*, de ideas democráticas y templado republicanismo, acérrimo defensor de la libertad de prensa; el *Heraldo de Madrid*, de ideología liberal, que evolucionó hasta situarse como republicano de izquierdas durante la Segunda República y fue uno de los diarios de mayor circulación en Madrid y el resto de España; y *El Imparcial*, de ideología liberal pero situado a la derecha (respecto de *El Liberal* y el *Heraldo de Madrid*). Justo a estos han de mencionarse el reformista *El Sol* o el regionalista *La Vanguardia* (con representante de la identidad catalana)<sup>36</sup>.

Sin embargo, las críticas, reflexiones, informaciones... sobre los espectáculos lírico-teatrales, en los que colabora Serrano (y otros asuntos relacionados con el propio compositor y el mundo de la música) también llegan a través de diferentes revistas semanales como *La esfera*, *Mundo Gráfico*, *Nuevo Mundo*, *Blanco y Negro*, *La Ilustración Española y Americana*, *Vida Galante* o el satírico *Gedeón*. Los comentarios de sus colaboradores, pues, también precisan un estudio. Entre las firmas de estos escritos figuran periodistas de reconocido prestigio, muchos de los cuales esconden su identidad bajo seudónimos.

Destacan Ricardo Jose Catarineu Lopez-Grado (“Caramanchel”), José María Carretero Novillo (“El caballero audaz”) o José Betancort Cabrera (“Ángel Guerra”). Por otra, entre los colaboradores que realizan reseñas sobre las obras de Serrano y declaran abiertamente su autoría encontramos las firmas de José Laserna o Adolfo Salazar, este último en escasos documentos. En los escritos de todos ellos se observa una clara definición ideológica sobre temas relacionados con la zarzuela, el mundo de la música y la cultura, en general, que repercuten en la obra de Serrano.

---

<sup>36</sup> Véanse María Dolores Saiz García y María Cruz Seoane, *Historia del periodismo en España. El siglo XX*, vol.3 (Madrid: Alianza Editorial, 1983) y María Cruz Seoane, “Los grandes diarios (1880-1936): empresas y público”, en *Comunicación y estudios universitarios*, 6 (1996), 47-57.

#### 4. Metodología y estructura

Si toda producción cultural depende del modelo existente (en su aceptación o rechazo), entonces se hace necesario considerar variables, en nuestro caso en particular, tales como formación, ambiente musical, tipos de espectáculo, gustos del público, intereses, imagen estética a transmitir, participantes y relaciones en el entorno del sujeto...que incidirán en distinta medida en el “objeto” y su recepción. Y, además, su consideración permitirá determinar en qué grado aquello influyó en el autor y en los otros “actores” o individuos que le rodearon.

Todo ello encuentra su fundamentación en el marco teórico del funcionalismo desarrollado por Talcott Parsons<sup>37</sup>; ya que en los “actos”, tomados en nuestro caso como creaciones, resulta imposible abstraer a estas y a su creador, “actor”, de su contexto vivencial. Los diferentes espacios procuran al individuo una interacción individual en diversos momentos. Los aspectos relacionales: progenitor, profesores, compañeros de formación y profesión, amistades fuera y dentro del círculo teatral... son, todos ellos, referentes necesarios para comprender la concepción y recepción de sus “actos”.

Este breve decurso sociológico lleva a la reflexión en torno al nivel de relevancia de la relación entre diferentes elementos que determinan, en buena medida, la significación de la obra de Serrano y el efecto o consecuencia explicitada en la popularidad del maestro y su producción. Y viceversa; es decir, el reconocimiento social que procura la representatividad de la obra. La fama de Serrano, tanto en vida como después de su desaparición, se desenvuelve en dos planos geográficos (Valencia, Madrid) marcados por producciones genéricas distintas. Sin embargo, a pesar de la relevancia regional de sus himnos y su emblemático pasodoble *El fallero*, el reconocimiento de la obra de Serrano se concentra en torno a zarzuelas costumbristas y sainetes.

Incide, pues, nuestra metodología en el campo de las ciencias sociales mediante la observación, el análisis y la comparación de las fuentes

---

<sup>37</sup> Véase José Almaraz Pestana, “La transición del modelo interactivo al sistemático en Parsons”, *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas* 8 (1979), 5-32.

documentales, no solo relacionadas con el protagonista y su obra sino, también, con los hechos político-sociales, culturales y vivenciales que envuelven a objeto y “actor”. Por tanto, nuestra tarea principia con la búsqueda, recopilación y examen de diversas fuentes de variada naturaleza: históricas de los diferentes ámbitos y entornos (socio-político, económico, cultural, teatral, musical y local, regional, nacional, respectivamente), archivísticas, biográficas, gráficas (partituras impresas y manuscritas), hemerográficas y de tratamiento informático, no acotadas temporalmente a sus éxitos madrileños. La información que desprenden los escritos sobre personaje y creaciones inducen a un estudio que demanda, en primera instancia, la aplicación del método histórico para definir la incidencia del medio en nuestro “actor individual”.

Resulta evidente, por otra, que para conocer la evolución y desarrollo del “objeto” o fenómeno se hace necesario revelar su historia, las etapas principales de su desenvolvimiento y las conexiones históricas fundamentales. En definitiva, su aplicación viene determinada al plantearse acerca del *cursus* sufrido por aquello que se estudia ante un intento de comprensión de cómo ha llegado a ser como es, e incluso porqué ha llegado a serlo.

La interacción entre los diferentes elementos relacionales que concurren en el proceso de creación y recepción, y que origina el reconocimiento de José Serrano en el entorno lírico-teatral del pasado siglo, nos impulsa a otras técnicas concretas. Así, la revisión y reflexión en torno a las diferentes aportaciones textuales conlleva al estudio material de las fuentes documentales de sus producciones: la partitura, (examinada según diferentes parámetros) con el fin de revelar (mediante breves ejemplos gráficos) la existencia de características o pautas de comportamiento creativo, algunas ignoradas, que nos ayuden a arrojar luz sobre la recepción y difusión de los trabajos del compositor valenciano.

Por otra parte, el cotejo de varios casos, en que se presentan (o no) rasgos explícitos, incide en el uso del método inductivo, donde la reiteración o no de caracteres y/o conexiones vienen soportadas por los principios de concordancia y variación y donde están presentes las relaciones de causalidad. Así la variación de un “fenómeno” se acompaña de la variación de otro fenómeno, con lo que uno es la causa de otro. Unas diferencias y unos

puntos en común que se confrontarán con las diferentes variables contextuales; no solo el socio-cultural o teatral, sino también el estético o ideológico.

En este estudio, no obstante, el análisis del material constituye una herramienta que permite extrapolar relaciones entre los caracteres, la recepción y difusión del objeto con el entorno que le rodea. Resulta evidente, pues, que la abstracción se hace necesaria en nuestro trabajo, puesto que es relevante para la comprensión de la significación que la pieza o número ofrece en el contexto. En este sentido, se trata de descubrir el nexo esencial oculto, pues el trabajo sistemático llevará a la determinación de los componentes, así como las relaciones entre ellos.

Representa, además, una técnica importante en nuestro trabajo, tanto en lo que concierne a la presentación pública del “objeto” (evento) como al entorno socio-político, económico, cultural y teatral de cada momento interpretativo, el vaciado sistemático y estudio de los medios gráficos por la información que vincula la producción con el resto de ámbitos enumerados y porque permite valorar la incidencia de estos sobre la creación. Más allá de la concentración del éxito en torno al carácter y fecundidad melódica de sus números es posible adivinar, así lo creemos, otras variables musicales y extramusicales que propulsan la favorable recepción y difusión de algunas de las obras de Serrano, aun después de su muerte. Por ello se ha llevado a cabo un vaciado sobre los registros sonoros que servirán para reforzar o desasistir nuestra hipótesis.

Estos planteamientos metodológicos han conllevado a establecer una línea de acción que comprende el trabajo de campo conjuntamente con el de estudio (o gabinete) de modo que en ellos ha estado presente el aspecto cualitativo, con una pequeña inserción en el ámbito cuantitativo. En este aspecto, el especial carácter de un tipo de documentos, partituras, como fuentes de información, estudio y análisis ha propiciado que se haya contado con una dosis de contacto personal de tal suerte que en el trabajo se han conjugado fuentes primarias con secundarias. Es más, la colaboración del entorno familiar, mediante el visionado de determinados documentos del archivo privado del compositor, ha dado la oportunidad de revelar informaciones inéditas que resultan de interés en el desarrollo de nuestra investigación.

Así, la estructuración del presente trabajo obedece, por una parte, a los resultados obtenidos en el proceso de investigación sobre el grado de incidencia de las distintas variables socio-culturales y ambientales en “producto” y creador; mientras que, de otra, atiende al alcance y respuesta, por parte del “actor” (compositor), en base a un criterio cronológico. De este modo se ofrece un primer nivel de organización, en “partes”, que condensa el efecto del entorno y posterior solución adoptada por el compositor, en forma de “acto” (creativo o vivencial). En función de ello, distinguimos, pues, cuatro etapas, a diferencia de las divisiones realizadas por Rafael Díaz Gómez<sup>38</sup>, fruto de la interacción con el medio: “Una herencia fructífera: Sueca-Valencia”, “La época fértil”, “El dictamen del público: otros caminos” y “La divulgación del repertorio”.

No obstante, este nivel inicial necesita concretarse en unidades de diferente temporalidad, considerando así las producciones y actuaciones afectadas por el entorno que las envuelve. Es por ello que, se han dispuesto, en forma de “capítulos” (catorce, en total), las estrategias y soluciones creativas generadas por el compositor ante la influencia del contexto vivido. Esta producción ya ha sido catalogada, por lo que carece de sentido realizar un nuevo catálogo. Sin embargo, aportamos obras no catalogadas, (cuya relación puede verse en la página 618). La ampliación de este catálogo repercute en esta investigación (y en posteriores) porque contribuye a corroborar la importancia de la afectación del ambiente social y espacial para la conformación de determinadas creaciones.

---

<sup>38</sup> En sus trabajos y contribuciones a diccionarios, Rafael Díaz Gómez ofrece tres etapas: “1900-1909: la pervivencia del género chico”, “Serrano se acerca a la revista y a la opereta” y “De La canción del olvido a La Dolorosa”, por lo que descarta toda actividad anterior al estreno de *El motete* (1900).





## **PARTE I**

# **UNA HERENCIA FRUCTÍFERA: SUECA-VALENCIA- MADRID**



## I. (1873-1895) LAS PRIMERAS EXPERIENCIAS MUSICALES

Mucho se ha escrito en torno a la historia del teatro lírico español, sus dechados sonoros y sus creadores. La práctica totalidad de ello ha aludido, en algún momento del relato, a la figura de José Serrano Simeón (1873-1941) o a una de sus creaciones para ejemplificar o corroborar algún supuesto. Y no es menos cierto que personaje y obra han llenado un buen número de páginas en diferentes modalidades textuales. Se halla ausente de estas, sin embargo, una respuesta íntegra acerca de las causas que llevaron a la popularización de estas obras y la propensión del maestro hacia la elaboración de este tipo de creaciones, cuestiones que incitan a estudiar al individuo y su creación como parte integrante de las diferentes “historias”.

Nacido en Sueca, durante la agitada y breve Primera República, concretamente el 14 de octubre de 1873, José Serrano Simeón (y no José Calixto<sup>1</sup>) es partícipe ya desde sus primeros años de un entorno familiar y espacial cuyas singularidades abonan su relación con la música, el teatro y el canto. Experiencias vitales que, en buena lógica, quedarán reflejadas en sus “actuaciones” y “actos”, entendiendo estos últimos como creaciones artísticas.

Debe convenirse, si se pretende ofrecer una explicación justificada del corpus creativo de José Serrano y su recepción, una estimación de diferentes variables, con incidencia distinta en el medio en el que se desarrolló el compositor. Resultaría ingenuo, por ejemplo, obviar el panorama político decimonónico, o el ambiente lírico-teatral que la capital del reino vive, reflejado, de hecho, en los escenarios de provincias. Así, la intencionalidad comercial que preside el género chico o la demanda de un público, ávido de espectáculos y

---

<sup>1</sup> El gazapo se halla en la interpretación de unas declaraciones que el mismo compositor hiciera durante una entrevista en 1914. Con la socarronería que le caracterizaba, el músico señalaba «Nací en Sueca el 14 de Octubre del 73, día de San Calixto... ¡Mire usted que llamarme José Calixto!» en «El caballero audaz», “Nuestras visitas. El maestro Serrano”, *La Esfera*, 2 de mayo de 1914, 8. Sin embargo, Vidal Corella repara el error al referirse a esta cuestión: «En la sacristía, don José Cebriá, presbítero coadjutor de aquella iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, espera sentado ante una mesa sobre la que se halla abierto el libro de bautismos [...] y, lentamente, escribe en el folio número trescientos noventa y seis, primero y al margen, el nombre y apellidos del neófito: José Serrano y Simeón.» (Vidal, *El maestro Serrano...*, 11).

deseoso, por una hora, de olvidar necesidades y sinsabores, son otros tantos aspectos que no pueden obviarse.

Los años de Serrano en su ciudad natal están caracterizados, a nivel estatal y en el plano político, por la implantación de un modelo liberal, la restauración de la monarquía en la figura de Alfonso XII y la instauración de un sistema político basado en el turno de partidos. Estas estructuras permitirán una cierta estabilidad institucional que repercutirá, como es lógico, en el plano socio-económico y cultural del conjunto del Estado. No puede rehuirse, no obstante, el distinto alcance que estos caracteres tuvieron en las entidades locales. Más todavía si tenemos en cuenta las particularidades<sup>2</sup> del espacio geográfico de convivencia de Serrano Simeón: la entonces villa de Sueca.

Difícilmente puede eludirse una atención a la actividad del entorno rural en aquellos momentos. Importan, de aquella proximidad espacial, no solo episodios que reflejen un panorama convergente o divergente con la situación de la nación sino, también, el rol que desempeñan, la posición social, el alineamiento político, la visualidad, los logros en determinados campos... de algunos “personajes” que forman parte de una “historia paralela” a la “historia nacional”. Más que interesar un determinado individuo, resulta relevante la especial contribución de este para particularizar el entorno local que trasciende, en algunos casos, a espacios geográficos más amplios.

Vienen a colación, en este contexto, los trabajos de Antoni Carrasquer Artal, *Entre el record i l'oblit; diccionari biogràfic de personatges històrics suecans* (2001) y *Personatges històrics suecans: diccionari biogràfic* (2009), concentrados en reivindicar figuras relevantes que forman parte de la historia social, política y cultural de Sueca. Más allá de la aportación de los diferentes individuos para configurar una “historia de la cultura local”, estos textos sirven para corroborar la inquietud e interés que mostraron, en distintos campos, algunos miembros de aquella comunidad vecinal. En particular, la nómina de biografiados y su resonancia mediática, en el plano cultural, se incrementa

---

<sup>2</sup> Un informe correspondiente al año de 1879, transmitido por el ayuntamiento de Sueca al gobierno civil de Valencia, revela una serie de datos relativos a número de habitantes, sociedades locales, enseñanza, beneficencia, obras públicas, etc. En el citado informe se hace constar que la población asciende a un total de 13.318 habitantes y que la localidad cuenta con cuatro asociaciones de recreo denominadas: "Círculo de Sueca", "Casino Agrícola" (conocido en la actualidad como "Casino de la agricultura" y presidido, en aquel momento, por Mariano Serrano Marí, tío del compositor), "Ateneo Sueco del Socorro" y "Ateneo de la clase obrera".

durante el siglo XIX, fruto de coyunturas de diverso orden y cuando la transmisión de la tradición cobra un importante impulso. No es ajeno a esta circunstancia el extraordinario auge del fenómeno asociacionista en Sueca durante la segunda mitad del decimonónico siglo. *L'associacionisme a Sueca (1841-1930)* de Lluís Rosado es una buena muestra de esta singularidad.

Estas pinceladas esbozan un ambiente espacial que, con todo, no conviene desvirtuar. Como en otras localidades del entorno, Sueca asiste a diferentes episodios políticos (como, por ejemplo, el enfrentamiento entre carlistas e isabelinos); alberga una creciente burguesía y concentra la propiedad en manos de unos pocos, dedicados a la explotación de su bien máspreciado: el arroz. La actividad cultural pasa por diferentes grupos asociacionistas y “actores individuales” empeñados en emular, en la mayoría de casos, las prácticas capitalinas bajo el auspicio de “llauradors benestants”, en feliz expresión de Antoni Carrasquer. La ciudad de Valencia, por su proximidad geográfica, es y será un referente de la vida social y cultural de las últimas décadas del siglo XIX en Sueca. Tanto es así que, por ejemplo, en 1883 se programa en esta villa una temporada de ópera italiana en el Teatro del Casino Agrícola Proteccionista<sup>3</sup>, al tiempo que se organizan veladas musicales.

## **I. 1. Un ejemplo de tradición: El ámbito familiar y el contexto local**

La emulación de una práctica no es fruto, exclusivamente, de la voluntad del individuo sino también de las acciones llevadas a cabo por un grupo, más o menos próximo, en el que este interactúa. Resulta obvio, pues, que experiencias locales y familiares inciden en distinto grado sobre la personalidad del sujeto. En nuestro estudio y en el caso de Sueca, es preciso remontarnos a la labor de los miembros de la familia Serrano y, en particular de José Serrano Marí (1846-1905), que modeló la figura artística de su primogénito y propulsó la

---

<sup>3</sup> Esta sociedad, según refiere Lluís Rosado Calatayud en su libro *L'associacionisme a Sueca: (1841-1930)* (Sueca: Llibreria Sant Pere, 2007), 54, era la propietaria del ya desaparecido Teatro La Paz.

querencia de este hacia la música, el canto, el teatro, la poesía y la simbiosis de todos ellos en el marco que propició su celebridad: el teatro lírico. Así, la actividad músico-cultural que desarrollaron los ascendientes de Serrano Simeón conecta de tal grado con sus experiencias musicales que no puede más que reconocerse una fuerte influencia familiar, en la conformación de su personalidad musical.

### **I. 1. 1. La referencia de una figura polifacética**

Al sumergirse en el periplo vital de Serrano Simeón se descubren correlaciones nada despreciables entre los miembros de esta singular familia. Si Serrano Simeón fue un personaje carismático que gozó de considerable popularidad, su abuelo Mariano Serrano Gimeno, apodado el “Trovador de la cítara”, era conocido en la comarca por sus veladas sabatinas en las que mostraba sus dotes lírico-poéticos, afición que heredó, también, su hijo José<sup>4</sup> Serrano Marí.

Si bien la mayoría de las reseñas biográficas de Serrano Simeón, al referir la figura de su padre, inciden en la faceta de director de banda, no puede eludirse, sin embargo, el carácter polifacético que presidió la existencia de Serrano Marí. Sus tareas al frente de una agrupación bandística concentraron solo una parte de su intensa actividad en el entorno cultural de su ciudad natal. Interactuó en diferentes espacios y campos como, por ejemplo, la composición musical o la actividad empresarial, como arrendatario de teatro. Una muestra más de la afinidad de ciertas prácticas entre este y su primogénito.

Pero a diferencia de su hijo, ninguna de las actividades músico-culturales de Serrano Marí fue en modo alguno profesional, incluida la dirección de la banda municipal de su localidad. Sirva como ejemplo un extracto del alegato que en 1893 presenta el concejal José Royo, propietario del molino arrocero donde Serrano Marí pasaba la contabilidad y ensayaba la “Banda de la Vila” o “Música de Sueca” fundada por el propio escribiente, para justificar la

---

<sup>4</sup> En una serie de despropósitos de algunas biografías, como la de Ángel Sagardía y Bernardo Adam Ferrero, se rebautiza al padre del maestro Serrano como Mariano, cuando este corresponde al nombre de su abuelo.

realización de un contrato entre el ayuntamiento y la referida asociación que dirigía Serrano Marí.

[...] tanto más cuanto la expresada banda ha venido tocando gratis desde hace algunos años en ciertos actos con gran contentamiento y complacencia de este vecindario, tales como las serenatas dadas en los paseos públicos durante el verano<sup>5</sup>.

Ya en los años previos al nacimiento de Serrano Simeón, durante los cuales su padre iniciaba su actividad artística, buena parte de la propuesta cultural de Sueca pasaba por las actividades organizadas por las asociaciones de carácter recreativo y los eventos que se programaban en torno a su único teatro: "Teatre Vell"<sup>6</sup>, que contaba con un aforo de 400 localidades. En aquel espacio se habían representado durante el primer lustro de 1860 varias obras dramáticas y algunas zarzuelas<sup>7</sup>, lo que evidencia la existencia de un ambiente teatral favorable.

Con todo se asiste a una disminución de la actividad cultural a finales de 1860, fruto de la inestabilidad política y social que culminó con la Revolución de 1868, de especial relevancia en Sueca<sup>8</sup>. De hecho, dicha localidad fue un importante foco provincial de las disputas entre Carlistas y Liberales o Isabelinos. Y Serrano Marí, padre del popular compositor valenciano, no fue una excepción en estas lides. El progenitor del maestro Serrano fue parte integrante del bando carlista de Sueca que se sublevó el 11 de agosto de 1869<sup>9</sup>, encabezado por José Silvestre Tortajada<sup>10</sup> (1818-1882), personaje

---

<sup>5</sup> *Actas consistoriales. Año 1893*. Archivo Histórico Municipal de Sueca (en adelante AHMS).

<sup>6</sup> El reconocido escritor suecano Joan Fuster en un artículo titulado "Sueca fa cent anys" en *Sueca en Fiestas* del año 1957, detalla la ubicación del coliseo mediante el apelativo "de baix dels porxets", pórticos con arcadas que todavía pueden apreciarse hoy en día. Su construcción, por los documentos conservados en el Archivo Histórico Municipal de Sueca (en adelante, AHMS), data del año 1845.

<sup>7</sup> En concreto, un documento municipal señala que en la temporada 1864 se habían representado en dicho local 15 obras dramáticas y 4 zarzuelas.

<sup>8</sup> Según el cronista de Sueca, el Padre Amado Burguera Serrano, hubo una partida relativamente importante a favor de la política de la república en la villa de Sueca.

<sup>9</sup> Este no fue el último de los episodios carlistas en Sueca, pues tal como refiere el historiador de Sueca Antoni Furió, a partir de un informe presentado en el Juzgado de 1ª Instancia, «el 2 de març de 1874, de bon matí una partida de vuit-cents homes de peu i vint-i-un de peu irrompí en el poble i se n'apoderà per tot un dia [...] s'adreçaren al Registre Civil i a aquest Arxiu Municipal i cremaren alguns papers [...] Destrossaren també tres portals de la Ciutat i les obres de defensa de la Ciutat, encaminant-se tot seguit a la plaça on efectuaren un acte simbòlic: trencaren la lapida que commemorava la Constitució, l'odiada constitució que havia constituït un dels motius de la insurrecció» (Antoni Furió, "Una de carlins", *Butlletí Municipal*, 24 (1982), 6).

reconocido en el ámbito músico-cultural de Sueca durante el tercer cuarto del siglo XIX.

Si nos atenemos estrictamente a la labor cultural de Serrano Marí en su entorno más próximo, esta principia en el seno de una agrupación bandística. La presencia documentada de este al frente de la denominada *Sociedad Filarmónica*<sup>11</sup> data de septiembre de 1872<sup>12</sup>. Sin embargo, la inconsistencia y falta de regularidad de este tipo de asociaciones hace que Serrano Marí aparezca al año siguiente como perceptor en calidad de director de dos agrupaciones, esto es, la banda y la orquesta (conformadas para ocasiones especiales) que asiste a los actos programados para la festividad de la Virgen de Sales (patrona de Sueca).

No será hasta finales de 1882 cuando vuelva a mostrarse la presencia de Serrano Marí relacionada con una agrupación bandística. El acta de la sociedad del Ateneo Sueco del Socorro, con fecha de 26 de octubre de 1882, recoge «que se ha presentado D. José Serrano Marí, profesor de música de esta Villa manifestando deseaba se suscribiera la Sociedad por las acciones que tuviese por conveniente al proyecto de formar una banda de música para la localidad con el carácter de reintegro»<sup>13</sup>, propósito que consiguió<sup>14</sup>. Hasta la

---

<sup>10</sup> Era oriundo de Segorbe y llegó a Sueca en 1854 para ocupar el cargo de organista de la Parroquia de Sant Pere. Este mismo año aparece como perceptor de la música de capilla y Músico Mayor de la banda de música militar que actúa en los diferentes actos organizados para celebrar las fiestas de la Virgen de Sales, patrona de Sueca. (Véase la caja 48 relativa a “Ferias y fiestas (1843-1931)” del AHMS). Dada la relación que hubo entre Silvestre Tortajada y Serrano Marí, es muy probable, aunque no está documentado, que el primero fuese maestro del segundo.

<sup>11</sup> Esta sociedad aparece documentalente en 1865. Siendo su director en 1867 José Silvestre Tortajada, antecesor de José Serrano Marí, padre del maestro Serrano, en el cargo.

<sup>12</sup> Algunas fuentes biográficas referidas a su hijo han señalado a José Serrano Marí como fundador de “la primera banda municipal” como Enrique Suárez Sánchez, *El maestro Serrano y su tiempo* (Madrid: Slovento, 2008), 9; o director de “la banda más antigua de Sueca” (Vidal, *El maestro Serrano...*, 9). Estas desafortunadas expresiones hallan su origen en la biografía que publicara Alonso Grosson bajo el título *El maestro Serrano: Su vida y su obra*. En ella, el biógrafo alude, textualmente, que «se crean en Sueca dos bandas de Música. Es director de la primera el popular compositor y poeta José Serrano Marí. Tiempo después se forma otra banda que dirige el dinámico y notable pianista Juan Silvestre Ferragut» (Alonso, *El maestro Serrano...*, 10). Es cierto que hubo etapas donde concurren dos formaciones en la villa de Sueca, pero la coexistencia de estas dos formaciones aludidas por Grosson se inicia en 1898, mientras que los documentos conservados en el AHMS informan de la existencia de dos bandas de música con anterioridad a 1852. En la caja 48 relativa a “Ferias y fiestas 1843-1931” del AHMS, con fecha de 4 de febrero de 1852, se conserva un “Expediente sobre disolución y nueva organización de las músicas de capilla y banda militar de esta villa” ante la existencia de dos bandas „de ayre” y dos capillas. La rivalidad llevará a una intervención del consistorio obligando a refundirse en una de „ayre” y una única capilla.

<sup>13</sup> Rosado, *L'associacionisme a Sueca...*,256.



fecha aludida, las motivaciones musicales de Serrano Marí se encauzan hacia otro tipo de formación: la orquesta. Ello justifica la ausencia documental de este al frente de una banda. Es más, en 1875, Serrano Marí percibe por la «asistencia de la orquesta de esta villa a las vísperas y misa de la Virgen de Sales y de 4 individuos de la misma al guión»<sup>15</sup>.

El acercamiento a otro tipo de agrupación distinta a la banda está relacionado con su formación, dado que «tocaba [el violín] con gran soltura, tomando parte en las actuaciones líricas que se producían en Sueca y los pueblos cercanos»<sup>16</sup>. Este detalle curricular de Serrano Marí no solo ayuda a explicar la iniciación de su hijo en un instrumento ajeno al entorno bandístico, sino que es fiel reflejo de una práctica tradicional, cual es la herencia formativa en el seno familiar. El violín se convirtió, así, en instrumento preferido de Serrano Simeón con el que, según él mismo, pretendía «eclipsar la fama de Sarasate como concertista de violín»<sup>17</sup>. No obstante, el asentamiento de la tradición bandística en la localidad y la implicación de su padre en proyectos de este tipo de agrupación obligarán a Serrano Simeón a buscar una vía integradora. Su intento de formarse como instrumentista de viento, recibiendo lecciones de trompa, es la respuesta a aquella motivación. Aunque aquello quedase en algo anecdótico.

Estos apuntes biográficos inciden en el panorama de la formación musical en España a lo largo del siglo XIX, en particular, en la problemática que conlleva el desmembramiento de las capillas musicales<sup>18</sup>, la creación de instituciones bajo la regencia de la Reina María Cristina, como solución inicial, y la adaptación a la situación en el entorno geográfico que nos ocupa. La conformación de una agrupación tan singular como la banda está íntimamente ligada a esta cuestión. La lenta proliferación de instituciones “oficiales” (Conservatorios), centralizada en algunas grandes ciudades, relega la

---

<sup>14</sup> En el alegato que Serrano Marí envía al consistorio en 1898 con motivo de poner fin, por parte del Ayuntamiento, al contrato firmado entre la entidad municipal y la asociación musical que había formado Serrano Marí, este señala que « [...] lleva prestando servicios al ayuntamiento durante quince años» lo cual sitúa el arranque constitutivo de la formación del padre de Serrano en torno a 1883.

<sup>15</sup> “Feria y fiestas (1843-1931)” Caja 48 del Archivo Histórico Municipal de Sueca.

<sup>16</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 10.

<sup>17</sup> «El caballero audaz», “Nuestras visitas...”, 8

<sup>18</sup> Véase al respecto María Antonia Virgili Blanquet, “La música religiosa en el siglo XIX español”, en *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995).

instrucción musical al ámbito del magisterio particular, asociaciones culturales o academias de carácter privado. Este último tipo de espacio formativo acabará por integrarse en el seno de la estructura funcional de las bandas.

En consonancia con el carácter polivalente, Serrano Marí estableció una academia propia donde impartía solfeo, canto, violín, piano y guitarra<sup>19</sup>. Su magisterio en el terreno vocal se verá reflejado en María Dolores Vendrell Navarro<sup>20</sup> (1871-1904). Pero lo que es más relevante para nuestro estudio es que esta faceta instructiva benefició, como es lógico, a Serrano Simeón. «Con él estudié mis primeros años de solfeo»<sup>21</sup>, refería el mismo Serrano. Esta confirmación de sus inicios formativos revela, por otra parte, una pluralidad temporal que lleva a desmitificar la figura del compositor y cuestionar relatos que le describen como una especie de niño prodigio<sup>22</sup>.

Por otra parte, como se ha referido con anterioridad, el auge del asociacionismo en Sueca procura espacios de reunión y entretenimiento diverso. Casinos, Círculos y Sociedades sirven para satisfacer inquietudes variadas y Serrano Marí es figura casi omnipresente en los entornos de carácter cultural y musical de la villa. Participa en la fundación de la sociedad Centro Artístico, Literario y Científico en 1889, como vocal de la primera Junta Directiva, que se proponía como objetivos principales « [...] dedicarse los asociados al estudio de los problemas que ofrecen las Ciencias como también a cultivar la Literatura y las Bellas Artes»<sup>23</sup>. Algunos de los miembros

---

<sup>19</sup> Antoni Carrasquer Artal, *Entre el record i l'oblit: diccionari biogràfic de personatges històrics suecans*. (Sueca: Llibreria Sant Pere, 2001), 105.

<sup>20</sup> Oriunda de Sueca y alumna de la escuela de música de José Serrano Marí: Se trasladó a Valencia asistiendo a la academia de José Valls y, durante cuatro años, estuvo bajo el magisterio del tenor y profesor de canto del Conservatorio de Música de Valencia Pietro Varvaró, de origen italiano y afincado en Valencia. Se presentó en el Teatro Principal de Valencia, con la ópera *Los pescadores de perlas*, de Bizet. Por consejo de Varvaró, marchó a Italia para mejorar su formación en la academia de Rovescalli de Milán. En aquella ciudad actuó en el teatro de la Scala y, con posterioridad, tomó parte, durante algunas temporadas, en los más importantes circuitos operísticos europeos, en ocasiones con el nombre artístico de María Vendrell. En la *Correspondencia de España* de 4 de abril de 1894 se da somera cuenta de sus inicios profesionales y su progresión. En 1902 tomó parte en la compañía que se formó en el Teatro Lírico financiado por el empresario vasco Luciano Berriatúa. Véase al respecto de esto último "Teatro Lírico", *Banco y Negro*, 3 de mayo de 1902, 18.

<sup>21</sup> «El caballero audaz», "Nuestras visitas...", 8.

<sup>22</sup> En su libro biográfico sobre Serrano, Alonso Grosson refiere que «no había cumplido los cinco años, y sabía solfeo, y a los seis años ayudaba a su padre a dar lecciones en su academia». En parecidos términos se expresa Ángel Sagardía y Enrique Sánchez. En cambio, Vidal Corella se muestra más comedido al eludir la cita de edades concretas.

<sup>23</sup> Rosado, *L'associacionisme a Sueca...*, 247.

fundadores de esta sociedad como Pio Muñoz<sup>24</sup> o Federico Colechá acogen en sus casas veladas musicales de carácter privado, a las cuales asiste Serrano Marí. Una prueba fehaciente de su participación en reuniones de tales características quedan expuestas en la dedicatoria que contiene la portada de una de sus obras *Polonesa para dos violines y piano*: “dedicada a la reunión nocturna de casa D. J. Colechá” y señala que “es propiedad de Hortensia Colechá”<sup>25</sup>.

Este entorno conecta con otra de las prácticas llevadas a cabo por el padre del maestro Serrano en estos años: la composición. La creación de obras por el progenitor de Serrano Simeón es una labor olvidada totalmente por los biógrafos del célebre músico valenciano. Sorprendería a más de uno saber que Serrano Marí dedicó parte de sus esfuerzos a la creación. Sus cerca de cincuenta piezas musicales conservadas recorren varios espacios, géneros y agrupaciones diversas, aun cuando se advierte un predominio de la escritura bandística en sus producciones, en contraste con las de su hijo, perfectamente explicable por el entorno circunstancial vivido.

Las piezas para banda en aquellos momentos respondían a la creciente moda de música de baile para animar las audiciones dominicales y actividades festivas de carácter popular de la villa. De aquellos eventos formaban parte «piezas compuestas por sus directores, la música de éxito (fragmentos de ópera italiana o zarzuela) y música popular de baile (valeses, jotás)»<sup>26</sup>. En este sentido, la obra de Serrano Marí (o al menos parte de ella) debió constituir la decoración sonora de algunos eventos acaecidos en la localidad, entre los cuales se hallaba presente la banda de música.

El catálogo de Serrano Marí puede abordarse según diferentes criterios tipológicos, no obstante su predominio en el género profano y para agrupación de banda, muestra su incidencia en el ámbito de la música instrumental de la localidad. Así, dentro de su variada producción bandística, llama la atención una característica casi sistemática en el uso de la dedicatoria, la decoración

---

<sup>24</sup> Maestro de escuela de José Serrano Simeón.

<sup>25</sup> Para esta amistad también escribirá Serrano una romanza que será aprovechada en una de sus obras lírico-teatrales. Esta pieza, como la citada, se encuentra en el archivo privado de la familia Serrano.

<sup>26</sup> Vicente Galbis López, “La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX”, en *Historia de la música de la Comunidad Valenciana* (Valencia: Prensa Valenciana, 1992), 261-280.

propia de la portada (en ocasiones coloreada), la profusión de títulos descriptivos, la vinculación con episodios de su vida y la inclinación a piezas de baile en consonancia con el gusto de la época.

Algunas de las partituras que escribió Serrano Marí aparecen con dos numeraciones distintas, lo que puede traducirse en una intención del compositor de establecer un orden cronológico a tenor de los títulos escogidos, al tiempo que dificulta su ubicación en el total de la producción. Solo unas pocas contienen la fecha de su composición, entre finales del siglo XIX y primeros años del XX. Sin embargo, se advierte en este registro temporal un intento de sobredimensionar la inspiración compositiva remarcando así la referencia del dedicatario de la obra. Esta especie de homenaje concierne a distintos ámbitos existenciales de Serrano Marí como son el familiar, el pedagógico y el social.

La referencia a episodios existenciales es constatada en algunos ejemplos como *Amargura y esperanza*, catalogada como “sinfonía para banda”<sup>27</sup>, con un emotivo encabezamiento en la portada: “Al autor de El Motete”, fechada el 25 de Junio de 1901, en clara alusión a su hijo, Serrano Simeón. Esta especie de homenaje “afectivo” es también explícito en la portada de otras piezas de carácter familiar o social. Así, encontramos una tanda de valeses, datada por el autor el 25 de Abril de 1899, bajo el título de *Perdónalos* cuya página final especifica: “*dedicado a mi hija menor*”, Matilde, que según Alonso Grosson fue objeto también de la dedicatoria de una marcha fúnebre, *¡Matilde!* tras su fallecimiento a los quince años, del mismo modo que se reseña otra del mismo carácter con el título de *¡Pobre Elisa!*. Este capítulo de dedicatorias familiares no estaría completo sin aludir a la marcha regular compuesta por Serrano Marí y dedicada a otra de sus hijas, *Clara*, que presenta en la portada un trabajado título en su diseño y coloreada cada una de las grafías.

Las dedicatorias no se circunscriben al ámbito familiar, pues también son varios los homenajes que Serrano Marí tributó a diferentes espacios sociales o personajes de su entorno. Así, *Unión y fomento* es un pasodoble dedicado a la

---

<sup>27</sup> El vocablo “Sinfonía” no debe entenderse como obra de varios movimientos sino como símil del término usado en las partituras de ópera del XVIII, es decir, una sección musical como preludio del primer acto.

Sociedad de carpinteros de Sueca (datado por el autor de 27 de Junio de 1900), mientras que otro pasodoble: *Mensajero a ultramar*, está dedicado a su amigo Pascual Marco. De este modo, no dudó en mostrar signos de gratitud hacia personajes vinculados con episodios de su vida, y aun de la de su hijo. Ello se desprende de la pieza dedicada a Filomena Cento Gutiérrez, compañera del Conservatorio de Música de Valencia de su hijo, en gratitud por el hospedaje<sup>28</sup> que su familia dispensó a Serrano Simeón durante sus estudios en la capital.

Merecen consideración particular los títulos descriptivos que encierran la trilogía que Serrano Marí dedicó a “sus discípulas”. Cada una de estas partituras reciben una numeración consecutiva, *Los calumniadores* (nº 1), *Víctima de una calumnia* (nº 2), *Efectos de la calumnia* (nº 3) y tiene un aire evocador diferente (pasodoble, fantasía y mazurca). Se ignoran los hechos en cuestión, pues las partituras no están datadas; sin embargo, viendo la proliferación de títulos de Serrano Marí, es muy probable que se refiera a algún capítulo de su existencia.

Algunas de las piezas son calificadas por el autor de manera particular como es el caso de *¡Sin esperanza!*, definida por el autor como “melodía para banda” o la “sinfonía para banda” *Sucro*. La mayoría, sin embargo, tienen un aire danzante como los valeses *Emociones*, *La duda*, *Vals Nº 1* y *El cielo de Nápoles*. Precisamente esta última es atribuida a su hijo, sin embargo, la partitura señala “valeses por José Serrano Marí”.

Prácticamente la totalidad de estas piezas para banda ofrece un formato breve y una instrumentación similar a las bandas actuales. Sin embargo, se observan algunas peculiaridades explicables por el momento por el que atraviesa este tipo de formación. Así, se advierte la presencia de instrumentos propios de las bandas militares, tales como el sarrusofon<sup>29</sup>. Este es el caso de la marcha titulada *Clara*. Así, el repertorio estaba conformado por este tipo de piezas y fragmentos, selecciones o arreglos de óperas y zarzuelas populares. Entre el legado de Serrano Marí se halla un arreglo para banda de la sinfonía

---

<sup>28</sup> Según Vidal «acordó aceptar el ofrecimiento de doña Filomena Gutiérrez para que el muchacho permaneciera en la ciudad de Valencia y pudiera atender con regularidad sus estudios musicales» (Vidal, *El maestro Serrano...*, 24).

<sup>29</sup> Instrumento de viento-metal de tubo cónico y lengüeta doble inventado en torno a 1856.

perteneciente a la ópera *Nabucco* de Giuseppe Verdi que muestra esta práctica.

La producción de Serrano Marí se completa con páginas destinadas a otros espacios. Ello se desprende de la plantilla instrumental de algunas de sus composiciones, tales como *Capricho para clarinete* (con la inclusión del saxofón), escritas para orquesta, *Polonesa* para dos violines y piano o *Terzetto* para “armonium”. Asimismo, deben referirse las piezas con fuerte componente vocal, que engarzan con aquellas veladas domésticas que se prodigaban en el entorno local y en las cuales podía encontrarse a Serrano Marí. En este espacio debió interpretarse *La moribunda* para piano y voz e incluso *¡Madre mía!*, romanza para tiple, coro y piano. Otras piezas vocales muestran una funcionalidad distinta, tal es el caso de *La mesa del café* para dos voces (masculina y femenina) con acompañamiento de orquesta y *Un imposible*, romanza para voz y orquesta.

Pero la obra de Serrano Marí, en el plano vocal, se concentra en torno a la música religiosa. Así, encontramos títulos como *Flores a María*, para coro (Composición que Alonso Grosson atribuye a su hijo Serrano Simeón); *Letrillas a la Virgen*, para órgano y voz; *Despedida a la Virgen* para órgano y voz; *Gozos a la Virgen de Sales*, para dos voces y órgano; *Trisagio*, para órgano y voz, *Salve a 3*, para tres voces; y dos misas: *Misa a tres voces* y *Misa a 3 y coro*, esta última datada del 14 de Enero de 1898, para orquesta y tres voces masculinas (bajo y dos tenores). No obstante, también hizo su pequeña incursión en el teatro lírico, como muestran sus producciones inacabadas de las zarzuelas *Contra avarisia una dona* y *Los pastores de Judea*.

Dado el hecho de que la práctica totalidad de la producción musical que se conserva de Serrano Marí sea manuscrita, presta un carácter extraordinario a una composición impresa: *Tango Patriótico*, junto a la partitura original manuscrita. Esta pieza está compuesta para voz y piano cuyo autor de ambas, letra y música, es el polifacético suecano. A tenor de la dedicatoria “Al batallón de San Quintín en Punta Brava” debe estar relacionada con la guerra de Cuba y la pérdida de las últimas posesiones ultramarinas de la corona española a finales del siglo XIX. Si bien se desconoce el año de su publicación y los motivos o causas que le empujaron a ello.

Serrano Marí, al igual que su hijo, se vio impregnado por el gusto y la devoción hacia las artes que practicara su padre, Mariano. Y, si bien, el reconocimiento de este último, a nivel local (y aún comarcal), pudo tener cierta incidencia a la hora de granjearse una reputación entre sus paisanos; debe tenerse en cuenta, también, la actividad de Serrano Marí en el terreno literario, que abordó desde diferentes frentes. Como aficionado comprometido con el arte y la cultura local<sup>30</sup>.

Ya a finales de la década de 1860 colaboró en la redacción del semanario local de carácter satírico *La Chicharra* (1868-69). Sin embargo, sus aportaciones en el terreno literario se concentraron en el teatro y la poesía. Así, un año después del nacimiento de su primogénito escribió un “choguet”, titulado *Un boticari per terra* (1874) estrenado, cuatro años más tarde, en el Teatre Vell de Sueca. Su aproximación al campo de la poesía quedó reflejado en la publicación de algunas poesías en el semanario local *La Opinió de Sueca* (1896), entre ellas, la dedicada a un célebre paisano, Josep Bernat i Baldoví<sup>31</sup> (1809-1864), titulada *Al immortal poeta Chusep Bernat Baldoví*<sup>32</sup>.

Igualmente, la afición poética de Serrano Marí se evidencia en algunas de las páginas de un dietario de 1884, conservado por la familia, sobre las cuales aparecen pegados recortes de poemas publicados en los medios periodísticos. En uno de ellos, delata la autoría de Sinesio Delgado<sup>33</sup> (1859-1928) que por aquella época publicaba en “Madrid cómico”, en diversas secciones que recorrían desde comentarios de la actualidad hasta crítica teatral y rincones poéticos.

---

<sup>30</sup> Rosado Calatayud (2006), dentro del epígrafe “Les associacions culturals” de su libro *L'associacionisme a Sueca (1841-1930)* hace constar a José Serrano Marí como vocal de la primera junta de la sociedad *Centro Científico Literario y Artístico* constituido en 1889; aunque dicha sociedad tuvo una vida bastante efímera. Véanse las páginas 247-248 del mencionado libro.

<sup>31</sup> Escritor y poeta suecano al que se le considera uno de los pioneros del teatro popular valenciano del siglo XIX y cuya fama se debe, fundamentalmente, a sus sainetes. Su producción literaria en valenciano es de carácter satírico y sin pretensiones cultas, de hecho hace uso de un lenguaje coloquial y nada cuidadoso ortográficamente. Fundador de los semanarios “La Donsaina” (1844), “El Tabalet” y “El Sueco” (1847) y autor de los primeros *llibrets de falles* (1850-1861) fue, además, Diputado a Cortes por Sueca y alcalde de esta villa.

<sup>32</sup> Puede accederse al contenido del poema en:

<http://bibliotecamunicipal.sueca.es/seccion-local/> → “Premsa periòdica antiga (anterior a 1948)” para consultar *La opinió de Sueca*, 1 de octubre de 1896, 3. [Consultado el 3 de enero de 2013]

<sup>33</sup> Resulta oportuno señalar la “extraña” coincidencia entre las inclinaciones y el carácter chistoso que se le ha atribuido al maestro Serrano y a su padre con las secciones en que publicaba Sinesio.

Sin embargo, entre las creaciones literarias de Serrano Marí, resulta de nuestro interés (por la fecha de su publicación: agosto de 1896 y el contenido de la misma), el poema titulado *A un artista*<sup>34</sup>, que vio la luz en un semanario local. Sus estrofas son fiel retrato lírico-descriptivo, en cuartetos octosilábicos, de las vicisitudes y los sueños de un músico que, alegóricamente, delata la figura de Serrano Simeón en Madrid (un año después de su llegada), al tiempo que muestran a un Serrano Marí profético y consejero.

Son numerosas, por tanto, las actividades en las que participa Serrano Marí, fundamentalmente, dentro del ámbito social-cultural de su localidad. Con todo, al intérprete, maestro, director, animador u organizador de veladas y compositor ha de añadirse otra actividad más: la de empresario teatral. Así, a finales de la década de 1880 tomó en arriendo un teatro que se había construido<sup>35</sup> en los primeros años de dicho decenio (de igual modo que en torno a 1915 hizo el mismo maestro Serrano para sus estrenos en la capital del Turia). Más aún, Serrano Marí aparece como promotor de la construcción del “Teatro Moderno”, el que será el “Teatro Serrano”, en reconocimiento a la figura de su hijo.

### **I. 1. 2. Primeras prácticas musicales y creaciones de corte local**

Esta amplia digresión del apartado anterior coadyuva a mostrar el contexto músico-cultural familiar y local vivido por Serrano en sus años de infancia y adolescencia. Las actividades desarrolladas en los distintos entornos vivenciales de Serrano Simeón, durante la década de 1880, encuentran réplica por parte de este, en forma de “actos” y actuaciones, que muestran su intención de ocupar un espacio en el ambiente musical que le rodea. El deseo de emulación de la figura paterna, la renuncia a seguir una tradición muy arraigada en el entorno local y rural que nos ocupa, cual es el temprano

---

<sup>34</sup> Puede accederse al contenido del poema en: <http://bibliotecamunicipal.sueca.es/seccion-local/> → “Prensa periódica antigua (anterior a 1948)” para consultar *La opinión de Sueca*, 20 de agosto de 1896, 3. [Consultado el 3 de enero de 2013]

<sup>35</sup> Los expedientes de Urbanismo conservados en el AHMS: URB-0031/027; URB-0038/001 correspondientes a 1880 y 1882 recogen la venta del solar por el Marqués de la Escala y las quejas por la paralización de las obras, respectivamente, y cuya ubicación se sitúa en el actual Teatro Bernat i Baldoví; el antiguo Teatro Lido.



aprendizaje de un oficio (de herencia familiar o favor confraternal), y la repercusión del ambiente artístico y asociativo que respira en la localidad son motivaciones innegables en el periplo existencial de Serrano en aquella época.

La vida músico-cultural que experimenta Serrano Marí ofrece diferentes formas de estimular la sensibilidad creativa del joven Serrano Simeón. Aparcados, momentáneamente, los deseos de seguir los pasos de Sarasate, el entorno próximo, ora veladas domésticas, ora representaciones teatrales, ora serenatas, impulsa al primogénito a sumergirse en el plano compositivo. El apoyo paternal, tras la fallida intención de adiestrarlo como mozo de botica, se evidencia en las primeras lecciones de armonía recibidas en torno a 1886. El resultado de este aprendizaje queda plasmado en sus trabajos primigenios en los que se intenta resaltar sus cualidades para la configuración de melodías vocales exhibidas en espacios concretos; bien en el ámbito relacional más próximo o en el seno de la comunidad vecinal.

Con todo, conviene evitar la tentación de falsas leyendas urbanas. Sólo algunas de estas composiciones han sobrevivido en el archivo familiar que se ha podido examinar y, precisamente, la autoría que se plasma en ciertas partituras contradice ciertas atribuciones hechas al popular compositor. Son de esta partida la tanda de vales titulada *El cielo de Nápoles* o las piezas religiosas de *Flores a María*, *Despedida a la Virgen*, y *Trisagio*. Todas ellas contienen el nombre de José Serrano Marí como creador. Esto, sin embargo, no es óbice para considerar que otras producciones de aquel periodo salieron de las manos de Serrano Simeón.

Resultaría tendencioso y carente de rigor el reducir la actividad musical de Serrano Simeón, en aquellos momentos, a la práctica compositiva. También la faceta interpretativa<sup>36</sup> (aunque no precisamente como concertista) estuvo presente en esta etapa. Como ejemplo del auge del asociacionismo en Sueca, que procuraba espacios de sociabilidad diversos, al tiempo que satisfacía inquietudes variadas, Serrano Simeón, fundó en 1887 su propia “sociedad”; eso sí, reducida al círculo de familiar con inquietudes afines, el *Círculo de la Amistad*.

---

<sup>36</sup> Alonso Grosson reseña que «En sus horas libres y a escondidas de su padre, se refugiaba en casa del “So Pepet”, el retratista [...] que al mismo tiempo era barbero [...] y gran aficionado a la música, que juntamente con Salvador, el chico de la barbería formaba una pequeña rondalla y un no menos pequeño orfeón» (Alonso, *El maestro Serrano...*, 18).

Sus actividades mostraban una mixtura entre diversión<sup>37</sup>, juego y cultura en tanto que se alejaban del resto de prácticas musicales habidas en la villa, pues «se dedicaban a ensayar para ir de serenata, cantando las composiciones más en boga y tocando: Pepe Serrano, el violín, y los demás, el fliscorno [sic] – ¡nada menos! –, la bandurria y la guitarra»<sup>38</sup>. Ello ofrecía la oportunidad, además, de dar rienda suelta a la inventiva del joven Serrano<sup>39</sup>. Interesa, no obstante, resaltar de aquella experiencia, el contacto y acercamiento del compositor valenciano a la música lírica (a tenor de la actividad practicada) que había alcanzado considerables cuotas de popularidad a mediados de la década de 1880.

Más allá de aquellos pasatiempos, Serrano era consciente de que buena parte de la actividad músico-cultural de la localidad pasaba por recitales o espectáculos lírico-teatrales. No escapaba a la mayoría la relevancia que ocupaba el teatro lírico entre las posibilidades de entretenimiento. Ofrecer diversión, identidad argumental y convertirse en protagonista del ambiente musical de la localidad perseguían sus dos primeras colaboraciones músico-teatrales: *Un poble de la Ribera* y *¡Alerta qu'és estudiant!*, estrenadas, 1888 o 1889, en el teatro que regentaba su padre. Ambas están escritas en lengua vernácula por el periodista y comediógrafo Francisco Roig Bataller<sup>40</sup>, siguiendo la tendencia literario-teatral, en el entorno valenciano, iniciada hacia mitad del

---

<sup>37</sup> Una fotografía de los componentes, insertada en el libro de Carrasquer titulado *Personatges històrics suecans: diccionari biogràfic*, en los que se muestra a estos en actitud graciosa e ingeniosa, especialmente la del maestro Serrano dirigiendo a la camarilla con el mazo de un mortero, rompía con el gesto de seriedad que mostraban otro tipo de agrupaciones musicales.

<sup>38</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 18.

<sup>39</sup> Vidal Corella (1973) alude a una serie de piezas, supuestamente compuestas por Serrano. «Algunas de estas composiciones, con la ayuda del padre, eran instrumentadas para la banda de música» (Vidal, *El maestro Serrano...*, 19).

<sup>40</sup> A pesar del olvido y desconocimiento de este periodista y comediógrafo, varias fuentes recogen sus trabajos o estrenos de comedias, pasillos y zarzuelas. Manuel Gómez García en el *Diccionario Akal de Teatro*, dentro del apartado de “comediógrafos españoles” cita a Roig Bataller y algunas de sus obras como *El bastón de concha* (1902), *Bufete abierto* (1895), *La traca*. zarzuela en un acto estrenada 1904. En colaboración con José Jackson Veyan escribió *Lohengrin* (1902) y *El Abanico* (1892). A estos habrá que añadirse, ya en solitario, *Pronóstico reservado* (1894), juguete cómico en un acto y en prosa; *La cartera de Marina* (1900); *El suceso del día* (1900); *Primo y quinta* (1901); y tres obras de 1910: *Academia de besos*, clasificado por el autor como enseñanza cómico-lírico-bailable en un curso abreviado; *Carne ardiente*, pasillo de verano y *La Dormida* descrito por el autor como caso de sonambulismo cómico-lírico-bailable. Además escribió otras zarzuelas como *Sangre torera* (1900), con música de Vicente LLeó. Esta actividad creadora la compaginó con la labor de periodista tanto como corresponsal de *La Correspondencia de España*, *Heraldo de Madrid* (1900-1901) y director de la revista *El suceso ilustrado* (Véase *La Correspondencia de España*. 19-05-1901, p. 5). Con anterioridad a todo ello, Roig Bataller había sido redactor del periódico *El Mercantil Valenciano*. También fue caricaturista en revistas como *Valencia Cómica* (1889) o *La Degollà* (1890).

siglo XIX, de crear producciones teatrales en lengua autóctona a la manera de las creaciones estrenadas en la capital del reino.

Son varios los ejemplos de creaciones teatrales en valenciano en esta época<sup>41</sup>; por lo general, piezas cortas en un acto y con denominaciones diferentes, donde la sátira constituye una parte relevante de la obra. El mismo primo de Serrano, Mariano Serrano Biguer<sup>42</sup>, escribió unas cuantas de este calibre. Sin duda, en la expansión de esta fórmula tuvo bastante que ver la popularidad de los “Bufos madrileños”, la proximidad de tipos y familiaridad idiomática.

*Un poble de la Ribera*, era una revista local que, siguiendo la tradición de este género, se encargaba de arremeter contra las decisiones urbanísticas municipales adoptadas por el consistorio.

Se había hecho en Sueca un cementerio nuevo y un paseo con muchas plantas y pinos... y muchos conejos, que, según el libro, los concejales iban a cazar. Tres personajes representaban al Paseo, al Teatro y al Cementerio, y en divertido número musical cantaban en valenciano [...] Y seguía una graciosa habanera de aquellas que al fin decían: « ¡Sí, sí!»<sup>43</sup>.

Estas piezas entroncan con las zarzuelas en valenciano (de contenido lírico-teatral más ambicioso) de compositores como Rigoberto Cortina, Vicente Peydró Díez o aquellos que tuvieron una relación particular con Serrano Simeón tales como Vicente Lleó Balbastre<sup>44</sup> (1870-1922) y Salvador Giner Vidal (1832-1911), maestro de ambos y figura omnipresente en diferentes ámbitos del entorno sonoro valenciano de la época, tanto eclesiástico como teatral y pedagógico.

---

<sup>41</sup> Para el estudio del catálogo puede consultarse el artículo de Severino Guastavino Robba y Guillermo Guastavino Gallent, “Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio”, *Archivos, Bibliotecas y Museos*, vol. 77, núm. 1 (1974), 150-325.

<sup>42</sup> Entre su variado repertorio pueden señalarse *Al pas de la procesó* [juguete en un acto y en verso]; *Criat per el sèl* [comedia en prosa]; *Chent de cuidao* [Juguete en prosa rimada en un acto] *Foc en l'aigua* [Comedia dramática]; *El llop de la Murta* [ensayo dramático]; *La millor riquea* [Comedia en dos actos en prosa y verso] en colaboración con Carlos Quevedo Rodríguez; *No'm tornaràs a engañar* [Monólogo. Un acto en prosa rimada]; *Sense deixar el camí* [Comedia en prosa]; *¡Tosut!* [Ensayo de comedia en un acto]; *L'última vesprà* [juguete en prosa rimada]; *Els ultims sèls* [Entremés]; *Voreta de l'Albufera* [Juguete en dos actos en prosa rimada]

<sup>43</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 19-20.

<sup>44</sup> Es autor de zarzuelas como *Sense títol* (1887); *De Valencia al Grao* (1887), aunque estrenada el 24 de octubre de 1888 en el Teatro Ruzafa de Valencia; y *Un Casament del Dimoni*.

## **I. 2. Formación en la metrópolis: relaciones y trabajos inéditos**

Las primeras inserciones en el teatro musical del joven Serrano muestran la distancia evidente que separa la villa suecana de la Valencia de aquellos tiempos, no solo en cuanto a espacios y variedad de eventos sonoros sino, también, en cuanto a extensión de los trabajos y la validez funcional de estos. No pasan de ser creaciones de ámbito y repercusión local. Experimentos de estas características son frecuentes en iniciados que adolecen, a menudo, de unos conocimientos en el terreno del contrapunto, la armonía y la instrumentación. En estos casos, la obra no trasciende del entorno rural y quedan aparcadas en el olvido.

La intención de superar una formación limitada constituye el principal acicate de Serrano Marí para planear una nueva etapa de su primogénito, más aún cuando este ha ofrecido muestras de su inclinación hacia el arte de Euterpe. Comienza, así pues, un nuevo apartado en el periplo existencial de Serrano Simeón enmarcado por una figura: Salvador Giner y una institución: el Conservatorio de Música de Valencia. Un episodio vital que le ofrecerá la oportunidad de establecer una red de relaciones con personajes vinculados al campo de la música en la capital. Consecuencia de ello, y no de menor importancia, es el contacto con un repertorio variado, fruto de los diferentes entornos sonoros de la ciudad y la implicación de Serrano en alguno de ellos.

### **I. 2. 1. Magisterio excepcional y creación enigmática**

Las primeras relaciones interpersonales de Serrano Simeón en Valencia, más allá de un posible conocimiento fortuito, responden a fines instructivos bajo la tutela del maestro Giner. El prestigio y trabajo de Giner es sobradamente conocido por cualquier iniciado en el entorno musical valenciano de la época y, como no podía ser menos, también, por parte del padre del joven Serrano, más aún cuando una de sus misas<sup>45</sup> se interpretaba con frecuencia durante la

---

<sup>45</sup> En el primer programa de mano impreso de las fiestas locales de Sueca para el año 1889 se especifica que en «solemnes vísperas [...] se cantará á gran orquesta una Salve del maestro Giner por el eminente tenor Sr Pons, y dúo del mismo autor, por D. Pedro Fárvaro [sic] y señor

festividad de la patrona de Sueca. Por ello, la intención de ofrecer una sólida formación en el terreno armónico y compositivo para Serrano Simeón vino a ponderar la conveniencia de que este asistiera en calidad de discípulo al domicilio de Giner. Durante el curso académico de 1889-1890, Serrano Simeón recibe un aprendizaje personalizado que fructificará, de manera particular, en el terreno personal. Serrano guardará siempre buenos recuerdos y admiración hacia Giner.

Aunque no se conocen propiamente los trabajos realizados en la casa de Salvador Giner por parte de Serrano, sin embargo, asoma una composición inédita para un espacio concreto y confusamente documentada: *Misa de gloria a tres voces y coro*, que obliga a vincularla con sus dos primeros maestros: su padre y Salvador Giner. Habida cuenta que ambos escribieron misas (es especialmente basta la producción en este campo del maestro Giner), que algunas reseñas refieren la creación de la obra en años anteriores a 1892, que dicho material viajó a Madrid con el compositor; y que no hay ninguna referencia al contacto de Serrano en un entorno religioso después de su marcha de su ciudad natal, convida a delimitar el marco de la composición de la misa a su entorno levantino.

Para contextualizar temporalmente la *Misa de gloria a tres voces y coro* de Serrano Simeón se precisa recordar que su padre compuso dos misas a tres voces. Así, las dos misas localizadas y conservadas de Serrano Marí llevan prácticamente el mismo título, esto es: *Misa a tres voces*, y *Misa a 3 y coro*, respectivamente, y ambas están concebidas para voces y coro con acompañamiento instrumental, tal como evidencian los títulos. No obstante, una de ellas, *Misa a 3 y coro*, contiene el autógrafo y la fecha de finalización en el bifolio (que realiza la función de cubierta) del guión de la pieza: esto es, 14 de enero de 1898. Ello lleva a sostener una catalogación que se aleja de la de fecha de creación de la misa de su hijo, según nuestras investigaciones.

Si Serrano Marí fue el primer maestro de su hijo y pudo estimular con sus creaciones y consejos la composición de la misa de Serrano Simeón, no debería obviarse el magisterio que ejerció Salvador Giner. No obstante, debería

---

Pons y para el día de la festividad (8 de septiembre) la gran misa del maestro Giner a toda orquesta, dirigida por el maestro Sr. Rodríguez y en la que tomarán parte los señores Fárvaro, Alpera, Pons y un nutrido coro» («Feria y Fiestas...». AHMS).

deslindarse la enseñanza institucional de la particular, porque la primera fue escasa y la segunda fue normalizada. La imagen que Manuel Sancho García ofrece acerca del corpus total de Salvador Giner delata la actividad del “patriarca de la música valenciana” en la música sacra, pues «el conjunto de la producción musical religiosa de Salvador Giner comprende cerca de doscientas obras –las dos terceras partes de su catálogo-[...] Giner fue básicamente un autor religioso que no dudó, sin embargo, en abordar el arte sonoro profano»<sup>46</sup>.

Sin embargo, Serrano Simeón, a diferencia de Giner, no se formó musicalmente<sup>47</sup> en el seno de una institución como la iglesia, ni dedicó muchos de sus esfuerzos creativos a la concepción de música sacra. Por el contrario, para el periodo 1890-1892, Giner ya cuenta en su haber con un gran número de piezas de música religiosa, y varias de ellas son “Misas de Gloria”. De ello se hace eco M<sup>a</sup> Francisca Olmedo de Cerda: «el maestro Giner, compuso nueve Misas de Réquiem y más de dos docenas de Misas de Gloria»<sup>48</sup>. Más aun, en el catálogo de la obra de Giner ofrecido por Manuel Sancho García se contemplan varias “Misas de Gloria” concebidas para los mismos efectivos, o similares, que los utilizados por Serrano en su misa, esto es: dos tenores y bajo solistas, orquesta y coro de voces masculinas<sup>49</sup>.

Sin embargo, la falta de alusiones del autor a la obra, la ausencia de referencias en la mayoría de reseñas biográficas respecto a la creación de una misa, junto a la ambigüedad y/o falta de rigor cronológico en dichas fuentes escritas, contribuye a cuestionar la época en que supuestamente fue concebida

---

<sup>46</sup> Manuel Sancho García, *El compositor Salvador Giner, vida y obra musical* (Valencia: Ajuntament de Valencia, Delegación de Cultura, 2002), 62.

<sup>47</sup> A pesar de que, como señala Carrasquer, «formava part de la Banda i també de la Capella de Música de l'església parroquial de Sant Pere Apòstol de Sueca». (Carrasquer, *Personatges històrics suecans...*, 170).

<sup>48</sup> M<sup>a</sup> Francisca Olmedo de Cerda, *Anecdotario histórico valenciano*. (Valencia: Carena, 2002), 96.

<sup>49</sup> Dentro de la catalogación de las Misas de Gloria que ofrece Sancho García, casi la mitad están concebidas para esta formación o son de características similares. Así, la que aparece con la asignación 140, Misa de Gloria en Fa mayor, está escrita para dos tenores y bajo solista, coro y orquesta; lo mismo que la 145, en sol menor; la 148, en Fa menor; la 154, en re menor, estrenada el día de Santa Cecilia de 1879 y la 160, en la menor. También la 141, en Si bemol mayor, y la 158, en Si bemol menor, están concebidas para tres voces, coro y orquesta; mientras que la 150, en mi menor, está escrita para tres voces solistas y coro. De todas ellas, llaman la atención las que ofrecen una proximidad temporal con la supuesta fecha de creación de la misa de Serrano, y que a la vez muestran un lugar y circunstancias de estreno especiales como son la n<sup>o</sup> 145, Misa de Gloria “del Patronato”, estrenada en 1885 en la Capilla de la Virgen de los Desamparados con motivo de su declaración como Patrona de Valencia; y la 160, estrenada en la Capilla de Nuestra Señora de los Desamparados de Algemesí en 1891 (una de las anualidades en que Serrano fue discípulo de Giner).

la partitura religiosa. Si bien, la mayoría de los datos apuntan a sus inicios compositivos, las conclusiones de nuestra investigación sobre esta obra sitúan la creación de Serrano Simeón en torno a 1891 y muy probablemente para la ordenación sacerdotal de un primo suyo.

La primera de las reseñas que recoge la composición de una misa es la aparecida en el periódico *ABC* del 9 de marzo de 1941, en su Edición de Andalucía; una especie de panegírico dedicado al compositor que había fallecido el día anterior en su domicilio madrileño. Así, según el rotativo, «Apenas cumplidos los catorce años compuso para banda y escribió una “Misa” varias fugas y canciones para canto y piano y algunos bocetos de zarzuela, estrenados con éxito en su pueblo natal»<sup>50</sup>. Lo cual situaría la producción en torno a 1887.

Entre las referencias a la pieza en cuestión, la primera reseña, es citada diez años después de la muerte del compositor por Alonso Grosson, quien hace referencia a una “Misa de Gloria” entre las composiciones de Serrano. Mientras que Ángel Sagardía, dos lustros más tarde, reproduce una hipotética conversación entre Serrano y Simón Vila (oriundo de Sueca que desempeñaba un cargo político en la capital del reino), en la cual, el mismo compositor alude al magisterio de Giner y a la composición de «romanzas, piezas religiosas, entre ellas un Coral y, en la música profana el pasodoble „Simat”»<sup>51</sup>. Igualmente, la voz de Serrano del *New Grove* realizada por Andreu Lamb nombra la composición de una misa y su formación con Salvador Giner en Valencia<sup>52</sup>. Finalmente, Vidal Corella menciona la composición litúrgica al especificar las obras que acompañan al compositor en su viaje a Madrid, entre las que se encuentra «una misa para voces y órgano, composición escrita por Serrano cuando éste apenas contaba los quince años»<sup>53</sup>, esto es, en 1888<sup>54</sup>.

---

<sup>50</sup> “Fallecimiento del maestro Serrano”, *ABC*, 9 de marzo de 1941, 5.

<sup>51</sup> Sagardía, *El compositor José Serrano...*, 16.

<sup>52</sup> Lamb señala que Serrano «[...] he studied first with his father, then at the Valencia Conservatory with Salvador Giner and in Madrid with Bretón and Chapí. He composed a mass, fugues and songs, as well as zarzuelas performed in Valencia [...]».

<sup>53</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 36.

<sup>54</sup> Las fuentes conservadas ofrecen una composición para tres voces, coro y orquesta, aun cuando en uno de los dos juegos, las partichelas de las voces solistas no presentan texto y están acompañadas de una parte grave en clave de fa, lo que invita a suponer que Vidal Corella consultó estas voces pero no la totalidad de la obra.

Esta referencia se ofrece como más próxima al magisterio de Giner, que se inició al año siguiente.

Todas estas imprecisiones muestran un conocimiento parcial de la *Misa de Gloria a tres voces y Coro* con acompañamiento de orquesta de Serrano Simeón. En correspondencia con este género, la misa de Serrano está conformada por varias secciones, pues aborda la totalidad de los textos que comprenden el Ordinario de la misa. Y, más allá del interés que despierta una obra inédita del célebre compositor, la misa de Serrano resulta atrayente porque en ella se adivinan unos rasgos que caracterizan la totalidad del corpus del compositor, cuales son la facilidad para la creación de motivos y temas. Estos, despiden un alto grado de lirismo, tamizado con un componente dramático, por momentos, y en función del carácter requerido para cada situación, que lo acercan a sus páginas zarzuelísticas de mayor popularidad.

Al igual que su maestro Salvador Giner, Serrano también se sintió atraído por las cualidades líricas de la música escénica, por lo que se trasluce en su misa un uso de la textura homofónica junto al énfasis concentrado en la melodía, lo cual no le exime de algunos pasajes donde se exhibe un delicado contrapunto. Y, aunque puede señalarse que su misa ofrece una contención de la ornamentación de carácter virtuosístico, ésta muestra clara vinculación con la música italianizante.

En este orden de cosas, el trabajo de Serrano, en su *Misa de Gloria*, descansa sobre dos principios, a saber: una introducción, generalmente de carácter homofónico, y una melodía acompañada donde la base armónica reparte las notas de los acordes por las distintas voces orquestales, doblando la mayoría de estas en aquellos momentos en que interesa plasmar la sensación de plenitud. De hecho, es significativo que en las voces intermedias se prescindiera de especificaciones dinámicas y agógicas en pasajes al unísono.

Aunque no se conserva vestigio alguno sobre la interpretación de la *Misa de Gloria a tres voces y coro* de Serrano en el Archivo Histórico Municipal de Sueca y en los periódicos de la época, especialmente los de carácter local, podría especularse en torno a dos espacios: el Convento de la Virgen de Sales, por una parte, por su proximidad con el domicilio natal y la vinculación que Serrano Marí tuvo con este centro eclesiástico; y de otra, la Iglesia Parroquial de Sant Pere; centro neurálgico de los acontecimientos musicales en las



festividades de índole religiosa y lugar donde también se contó con la participación de Serrano Marí y el propio Serrano Simeón. Con todo, la falta de una referencia concreta sobre la funcionalidad de la obra obstaculiza a su vez la ubicación temporal de la producción, al tiempo que encontrar datos documentales sobre la posible ejecución y el espacio físico en el que se llevó a cabo dicha interpretación, si es que llegó a ver la luz.

### **I. 2. 2. Enseñanza institucional y experiencia sonora en la gran ciudad**

El proceso de aprendizaje, iniciado en casa de “don Salvador”, iba a desembocar en el acceso a la enseñanza reglada mediante la asistencia al Conservatorio de Música de Valencia (inaugurado en 1879), por recomendación del propio Giner, que a la postre sería el director de tal institución, ya en 1894. La intervención del propio maestro hizo que Serrano Simeón fuese aceptado para el curso 1890-1891 como alumno de violín, piano, armonía y composición en las clases de Andrés Goñi, Roberto Segura y el mismo Giner, respectivamente. Esta nueva situación ofrece connotaciones interesantes en el devenir de Serrano que no pueden eludirse en la descripción de su personalidad musical.

Sus relaciones con condiscípulos y profesores le brindarán la oportunidad de respirar el ambiente sonoro de los diferentes espacios urbanos. La amistad con Filomena Cento Gutiérrez (“Filín” para la familia de los Serrano), alumna, también, del Conservatorio, llevó a Serrano a fijar su residencia en la misma ciudad, ante la invitación de la familia de su compañera de estudios, supuestamente, con el fin de aprovechar al máximo sus horas destinadas a la formación.

Diversas coyunturas favorecen una familiarización del joven Serrano con espacios de la vida musical de la capital levantina, en concordancia con otras grandes ciudades: el teatro, los cafés-concierto y diversas asociaciones culturales, cuyos protagonistas están estrechamente vinculados con el Conservatorio de Música Valencia. Además, es este uno de los motores de la vida musical de la urbe. De una parte, la creación de una orquesta a cargo

Andrés Goñi, profesor de violín de Serrano en el Conservatorio, el mismo año de 1890, conlleva el reclutamiento de alumnos de dicha institución para conformar la plantilla inicial; circunstancia esta que propicia el acceso de Serrano, como violinista, a eventos y espacios diversos<sup>55</sup>, entre ellos los teatros que acogen compañías líricas. Este planteamiento hará conocer a Serrano de un corpus orquestal y lírico. Más aún, le brindará la oportunidad de ampliar su campo de relaciones personales.

Huelga decir que, de los diferentes teatros existentes en la Valencia durante la última década del XIX, el Teatro Principal es uno de los coliseos que mantiene una intensa y variada actividad. Su cartelera anual incluye representaciones de teatro, conciertos de música, opera y zarzuelas; sin olvidar el popular baile de máscaras en carnaval. Junto a este, habría que destacar la actividad del Princesa y el Ruzafa; y en un grado menor el Teatro-Circo Español y el Teatro Apolo (de Valencia). En la práctica totalidad de los eventos musicales de dichos locales es habitual la recurrencia a personajes vinculados con el Conservatorio de Música de Valencia.

Esta línea de protagonismo de personas implicadas en aquella institución musical aparece vinculada con otro espacio músico-cultural de la vida valenciana (presente, asimismo, en la mayoría de ciudades españolas): el café-concierto. Uno de ellos era frecuentado por Serrano: el Café de España, donde actuaba el Sexteto Goñi. Tal como expresa Fontestad, «todos los miembros de esta agrupación, igual que la Sociedad Valenciana de Cuartetos, estaban vinculados al Conservatorio ya sea como profesores o como alumnos, de tal modo que en alguna ocasión también se le denominaba Sexteto del Conservatorio»<sup>56</sup>. Sin embargo, aunque esta agrupación camerística actuaba a

---

<sup>55</sup> Véase al respecto el estudio de Manuel Sancho García, que deriva en su tesis sobre *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*, al referir la actividad de la Orquesta Goñi: «la agrupación trabajará en función de contratos temporales, extendiendo su acción sobre cuantos espectáculos musicales o artísticos exigiesen la participación de una orquesta [...] la formación que lideraba Goñi no desdeñará su colaboración en determinados actos o eventos, como serenatas, funciones religiosas, festivales benéficos y patrióticos, o bailes de Carnaval, entre otros. Queda claro, no obstante, que el medio ordinario de subsistencia para cualquier músico de orquesta era -y seguirá siendo durante largo tiempo- el teatro, y a tal fin la Orquesta Goñi, ya completa o en secciones, perseguirá los contratos más rentables para constituir la orquesta en las representaciones líricas». (Sancho, *El sinfonismo en Valencia...*, 115).

<sup>56</sup> Ana Fontestad Piles, "El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)", (Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2006), 501.

diario en el Café de España, «participaba en todo tipo de actos de diversas sociedades».

Con todo, los diferentes locales que contaban con ambiente musical en la capital ofrecían un amplio abanico de opciones. Fontestad da fe de la variada oferta musical de estos espacios en la capital levantina durante esta época.

[...] muchos cafés contaban con un pianista para amenizar la estancia de los clientes (José Bellver tocaba en el Gran Café de España; Juan Cortés, en el Café de París; Enrique Carrasco, en el Café Suizo; el compositor José Fayos Pascual, en el Café de Colón; Ramón Martínez, en el Café de Correos) en otros, en cambio, se formaron grupos instrumentales muy heterogéneos en los que participaba la guitarra. En el Café Eslava se daban conciertos diariamente por el guitarrista José Martínez Toboso, el violonchelista José Medina, (profesor sustituto en el Conservatorio) y el pianista Joaquín Pallardó; en la Cervecería Escocesa, conciertos de bandurria y piano por Carlos Terraza y Ramón Carpi (antiguo alumno del Conservatorio); en el Café de Colón, actuaciones del cuarteto de guitarra, bandurria y laúd El Turia formado por la familia Marco [...] <sup>57</sup>.

No puede decirse, no obstante que la actividad musical de la metrópolis se redujera solamente a los locales de sociabilidad mencionados, pues las audiciones de diferentes tipos de agrupaciones en el mismo recinto del Conservatorio eran frecuentes <sup>58</sup>, contándose con la participación de todos los miembros activos de la institución, tanto alumnos como profesores, en muchas ocasiones, de forma conjunta. En este sentido, Goñi era uno de los impulsores de este tipo de eventos, en los que también participaba Roberto Segura (recordemos: profesor de piano de Serrano) y componente, junto con Goñi, de la Sociedad Valenciana de Cuartetos.

Es indudable que este ambiente estimuló la vena musical y creativa del Serrano. La actividad de este en la ciudad metropolitana es un episodio prácticamente desatendido por la totalidad de escritos sobre el compositor y su obra. Solo, en algún caso, se limita a reseñar episodios anecdóticos acaecidos en la metrópolis. Sin embargo, nuestra investigación ha llevado a desempolvar fuentes manuscritas que evidencian la existencia de varias piezas inéditas y sin catalogar (conservadas en el archivo de la familia Serrano) que ofrecen una clara vinculación con este entorno, a mitad de camino entre el Conservatorio y los cafés-concierto.

---

<sup>57</sup> Fontestad, “El Conservatorio de Música...”, 499.

<sup>58</sup> El apartado V.1.3 titulado “Intérpretes” dentro del capítulo V bajo el epígrafe “Actividades Musicales del Conservatorio” en la tesis de Ana Fontestad Piles, “El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)”, contiene amplia información al respecto.

Serrano dedicó parte de sus esfuerzos compositivos en la capital del Turia a la música de cámara. Tanto es así que, de las obras que pueden datarse con anterioridad a su llegada a Madrid, algunas presentan una escritura camerística para instrumentos de cuerda, bien para cuartetos, quintetos o sextetos. El famoso “cuaderno de aprovechables”<sup>59</sup> de Serrano guarda producciones conectadas con el entorno del Conservatorio de Música de Valencia. Este hecho es palpable a tenor de las dedicatorias que contienen las portadas de algunas de estas piezas y la anotación ocasional de los supuestos intérpretes.

El aprecio y admiración de Serrano hacia algunos de sus profesores también es explicitado en algún título como *¡Ilusiones perdidas!* (sinfonía) dedicada “A mi querido profesor D. Andrés Goñi”. La instrumentación en cuatro partes: flauta, violín 1º, violín 2º y pianoforte, tal como especifica la partitura, ofrece un trabajo polifónico de concepción camerística. Sin embargo, otra pieza conservada con el mismo título (esta vez bajo la especificación de “capricho”<sup>60</sup>) presenta una variación instrumental, para banda, que trasluce una adaptación posterior. Su correspondencia de contenido con la idea originaria, más allá de la búsqueda de una interpretación por parte de la banda que dirigía su padre, alberga la posibilidad de una instrumentación por parte de su progenitor.

La atención creativa hacia la música de cámara y la cuerda queda reflejada en otras de sus creaciones no catalogadas e inéditas como *Meditación*, donde el autor especifica “para cuerda sola”. Su instrumentación es para quinteto de dos violines, viola y dos violonchelos. En ella, el violonchelo 1º adopta un claro protagonismo, ya que el aludido instrumento ocupa el primer pentagrama de cada sistema especificando el término “solo” a partir del compás 9 (tras una introducción).

En cuanto a las plantillas, Serrano escribió para las formaciones más clásicas, como cuartetos. Este es el caso de *Tango*, instrumentado para dos violines, violonchelo y piano; y *Farruca*, con igual instrumentación que la anterior. Esta última lleva escrito en la portada otro título, añadido con

---

<sup>59</sup> En realidad, no era cuaderno, sino carpeta de cordeles conformada por carpetillas sueltas de pautado de doble folio, donde el compositor iba anotando números con títulos que después adaptaba a sus propósitos.

<sup>60</sup> En ninguna de las dos instrumentaciones que se conservan se especifica “Fantasía” tal como refiere Vidal Corella. Véase Vidal, *El maestro Serrano...*, 36.

carboncillo, perteneciente a una de sus zarzuelas, *Alma de Dios*, y cuyo contenido es análogo a uno de las partes instrumentales de dicha zarzuela.

Esta práctica de “aprovechar” (como indica el nombre asignado al cuaderno por Serrano) los materiales para otras producciones es corroborada en otros ejemplares conservados en la misma carpeta. En este sentido, y en relación con su propensión hacia los cuartetos, Serrano compuso *Danza mora*, también para dos violines, violonchelo y piano, que contiene igualmente anotaciones a lápiz. En esta ocasión, se anota “Errante por el mundo, la suspirada patria” y que igualmente aprovechará para sus producciones líricas estrenadas en Madrid.

Aún así, Serrano, en esta época, es un personaje desconocido en el entorno musical de la capital, tanto a nivel interpretativo como compositivo. Es un alumno más del Conservatorio de Música de Valencia. Y, aunque apenas frecuenta las clases, el Conservatorio es un punto de sociabilidad fundamental para el suecano. En él entabla relaciones de amistad con algunos condiscípulos que despuntan y que forman (o formarán en años posteriores) parte de las agrupaciones de renombre. Así, por ejemplo, comparte atril con Manuel Penella Moreno<sup>61</sup> (1880-1939).

El afecto que Serrano dispensa hacia algunos de sus camaradas es manifiesto en la dedicatoria de *Leyenda toledana*<sup>62</sup>, cuya portada recoge la siguiente acotación: “a mi querido amigo Raimundo Calvo<sup>63</sup>”. Dicha pieza esta instrumentada para un sexteto conformado para dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano, de la que se conserva tanto el guión de la pieza como sus partichelas sueltas en las que se especifica el carácter: “serenata”, lo que lleva a confundirlas con una pieza diferente. En cada una de estas partes puede

---

<sup>61</sup> Sirva como paralelismo con su compañero Serrano que, al igual que este, Manuel Penella Moreno es iniciado por su padre (músico y compositor), estudia violín, incorporándose a la orquesta Goñi, y composición con Salvador Giner. Desgraciadamente, un accidente en la mano hace que su carrera se incline hacia la composición. En este sentido, fue un prolífico autor de música lírica: zarzuelas y revistas.

<sup>62</sup> La información parcial de Vidal y el hecho que se encuentre el guión separado de las partichelas sueltas para cada instrumento donde reza “Serenata” lleva al biógrafo a insertar el título referido en cada partichela; sin embargo, el contenido del guión de *Leyenda Toledana* es el mismo que el de cada partichela con algunas variantes rítmicas

<sup>63</sup> Violonchelista que fue miembro de diferentes agrupaciones camerísticas surgidas en el Conservatorio, entre las que cabe destacar, como señala Fontestad, «por su popularidad y frecuente actividad durante la última década del siglo XIX, la Sociedad Valenciana de Cuartetos, constituida por los profesores Roberto Segura y Andrés Goñi junto a tres alumnos, Luis Sánchez, José Lluch y Raimundo Calvo» (Fontestad, “El Conservatorio de Valencia...”, 506).

leerse los nombres de los supuestos intérpretes: Tania Roig, Paco, Filín (Filomena Cento Gutiérrez) y Doñate; todos ellos alumnos del Conservatorio de Música de Valencia y algunos vinculados con las distintas agrupaciones que participaban en las audiciones programadas por dicha institución musical u otros espacios sonoros de la ciudad. Tal es el caso, por ejemplo, de José Doñate que, al igual que Raimundo Calvo (el dedicatario de la obra) formó parte de la Sociedad Valenciana de Cuartetos y del denominado Sexteto del Conservatorio, bajo la dirección de Andrés Goñi.

Esta *Leyenda toledana*, contiene en su portada un dato que muestra el contacto de Serrano con parte de sus compañeros después de abandonar los estudios. La citada obra recoge una referencia que sitúa a Serrano en el ambiente musical de Valencia en 1895. La especificación de “Valencia. Enero 95” y la actividad del destinatario de la dedicatoria, Raimundo Calvo, obligan a barajar una prolongación de la estancia de Serrano en la capital levantina, probablemente como componente de alguna agrupación. El desconocimiento de la actividad del músico durante los meses que abarcan el curso académico y las declaraciones de este según las cuales ayudaba a su padre en las tareas de director de la banda de Sueca durante el periodo estival<sup>64</sup>, propenden a considerar una actividad de Serrano en Valencia en aquellos momentos.

Por otra parte, en esta etapa compositiva, Serrano también realizó su incursión en el plano orquestal. El resultado derivó en la composición de un poema sinfónico inspirado en una leyenda de Bécquer: *El miserere de la montaña*. Dicha pieza, conocida por Giner<sup>65</sup>, resultará (como otros materiales de esta época) también de importancia significativa para el desarrollo de su carrera en Madrid, dado que le sirvió de carta de presentación a personajes relevantes del entorno musical de Madrid (y de su Conservatorio) al poco de su llegada. No obstante, a diferencia de otras partituras, no consta que fuese aprovechada por Serrano en ninguna de sus creaciones posteriores.

---

<sup>64</sup> Entre los espacios de sociabilidad local, no puede obviarse la presencia del ambiente sonoro en sociedades lúdico-culturales y las sesiones musicales de carácter privado o veladas musicales domésticas organizadas por personajes “distinguidos” de la población (o de la capital), al estilo de “los salones culturales”, o simplemente por reuniones de “amigos”.

<sup>65</sup> En una misiva dirigida a su estimado maestro Giner le ruega que le ayude a instrumentar el poema para un mayor número de efectivos, que eran los de la “Sociedad de Conciertos” que dirigía Bretón. Sin embargo, no pierde la ocasión de pedirle su intercesión para con el maestro Bretón (dada la amistad y estima que había entre este y el maestro Giner).

Antes de su marcha a Madrid, Serrano Simeón todavía escribió para otro tipo de agrupación y espacio diferente a los señalados anteriormente, esto es, para banda. Su inmersión en creaciones de este tipo es lógica, a tenor de la fuerte implantación de este tipo de formación en el entorno levantino y de la actividad de su padre. Así, el pasodoble *Simat*, escrito en el pueblo de Simat de la Valldigna (Valencia) durante el verano de 1892, es el reflejo de una tendencia compositiva que inunda el repertorio de las bandas en estos momentos<sup>66</sup>. Pero la especial relevancia de *Simat* en el entramado productivo de Serrano estriba en constituir el reflejo de una práctica utilizada por el compositor en otras creaciones, esto es, la reutilización de material, de modo tal que el resultado de esta praxis condujo a un triunfo largamente esperado.

### **Resumen:**

La infancia, adolescencia y primeros años de juventud de José Serrano Simeón transcurren en un entorno local, cuyas particularidades en el terreno socio-cultural y asociacionista, especialmente ligadas a la música y el teatro, inciden en buena medida sobre sus experiencias artísticas. Estas, se verán ampliadas y diversificadas durante su estancia en la metrópolis, fruto de sus relaciones personales en los diferentes espacios en los que interactúa.

De aquella vasta etapa formativa, no puede obviarse el influjo de algunos personajes, pertenecientes a dos ámbitos concretos: el familiar y el institucional, que modelarán la personalidad musical de Serrano y su querencia hacia el canto y la música teatral. De una parte, su padre, persona polifacética marcada por la sensibilidad artística, es un ejemplo a seguir: maestro, intérprete, compositor, poeta y empresario teatral a ratos libres, son algunas de las actividades de Serrano Marí, tras su jornada laboral.

Por otra, la relación en la gran ciudad, Valencia, ofrece a Serrano tres círculos relacionales interconectados y bien definidos: el maestro Salvador Giner, con su magisterio, primero particular y después normalizado en el Conservatorio de Valencia; la misma institución y sus alumnos, con los que

---

<sup>66</sup> Por citar solamente en la villa de Sueca, a título de ejemplo, podemos aludir a Juan Silvestre Ferragud y su *Canalejas* (1896), además de los pasodobles de Serrano Marí, padre del maestro Serrano.

Serrano entablará particular relación con algunos de ellos; y, finalmente, también, resultado del contacto con aquel centro instructivo, el maestro Goñi y su orquesta, que actuará en diversos espacios, entre otros, el Teatro Principal.

Dentro del plano compositivo, aquello se verá reflejado en los primeros experimentos creativos de carácter inédito por parte de Serrano. De aquellas primeras partituras saldrían algunas páginas que conformarían números célebres de algunas de sus producciones líricas. Diversas piezas camerísticas serían reconvertidas en cantables o partes instrumentales. Principiará aquí una de los hábitos musicales del maestro, cual es la reutilización de materiales. De hecho, aquella práctica le haría triunfar en su estreno como compositor lírico en la capital del reino.



## **II. (1895-1900) UN DESAFÍO EN EL “TEATRO DE LOS SUEÑOS”: MADRID**

Nada desdeñable era la actividad musical de la capital del Turia, y en particular la lírico-teatral, durante la última década del siglo XIX. Varios eran los espacios, con ofertas diversas, que procuraban atraer a un público ansioso por pasar unos momentos de desconexión de la cotidianeidad. Ello, lógicamente, aumentaba el número de oportunidades de aquellos que, confiando en sus cualidades artísticas, habían decidido probar fortuna en el mundillo de las tablas y, en caso de que la fortuna les sonriese, consagrar su vida al arte. No obstante, sería ridículo pensar que la tarea desempeñada en aquel entorno contenía siempre una elevada dosis vocacional o era el trabajo soñado. La necesidad de llevarse algo sólido a la boca en aquellos tiempos primaba, en buen número de casos, sobre cualquier ideal romántico.

Aquello no era muy distinto en cualquier ciudad; sin embargo, Madrid, como capital del reino y dechado de la vida social exitosa, se convertía en destino de individuos que albergaban el sueño dorado, nunca mejor dicho, limitado o privado en sus entornos vivenciales anteriores. En este sentido, el mundo del arte no era una excepción sino más bien un reflejo de las aspiraciones (frustradas en muchas ocasiones) de los recién llegados a la gran ciudad.

### **II. 1. Cuadros para un melodrama realista: 1895 -1900.**

No puede obviarse que oportunidades y relaciones interpersonales, en todos los ámbitos, y de manera especial en el terreno artístico, solían ir de la mano. En este sentido, Serrano Simeón representa un ejemplo. Como muchos, emprendió su particular aventura madrileña, a expensas de lo que una prometida pensión pudiera depararle. No obstante, es preciso, respecto a este y otros asuntos relacionados con el músico valenciano desde su llegada a Madrid, construir un relato desde la evidencia documental y la realidad del entorno.

## II. 1.1. Pensiones, contactos, proyectos y recomendaciones.

Algunas de las fuentes biográficas sobre José Serrano Simeón han presentado de forma un tanto quejumbrosa sus primeros momentos en la capital del reino; sin embargo, un estudio de determinados hechos enmienda concepciones trágicas acerca de su teórico desamparo<sup>1</sup>. Esta porfía en el componente dramático queda ejemplificada en el desinterés del paisano Simón Vila Vendrell (supuesto mecenas) por conseguir una pensión para el músico<sup>2</sup>.

No obstante, este episodio, la promesa “incumplida”, es de suma trascendencia para la deconstrucción de ciertas aseveraciones biográficas. La clarificación y ponderación de ciertos datos son claves para ello. Inicialmente, en el presupuesto del Ministerio de Fomento (capítulo XV, página 83), se establecía una partida de 15.000 pesetas para ayudar a los alumnos de las Escuelas de Música y Bellas Artes faltos de recursos<sup>3</sup>. Sin embargo, ante las irregularidades detectadas en agosto de 1895 sobre la credibilidad de la situación socio-económica de algunos de aspirantes, se decidió tomar ciertas medidas, publicándose una disposición a tal efecto<sup>4</sup>. El precepto recogía, además, que la convocatoria se haría pública el 1 de septiembre, disponiendo de un plazo de 15 días a partir de la publicación del decreto para la presentación de solicitudes.

El encuentro, en Sueca, entre Simón Vila y Serrano tuvo lugar el 7 de septiembre de 1895 y, por tanto, el referido cargo ministerial debía conocer la convocatoria de tales pensiones<sup>5</sup>. Es más, no resulta sorprendente que el

---

<sup>1</sup> La presencia y llegada a la capital del Reino era conocida por su amigo y paisano, José Fuset Tubiá, que, como buen anfitrión, le recibió en el andén, procuró hospedaje en el mismo edificio y acompañó a Serrano en su primera entrevista con el supuesto protector del músico.

<sup>2</sup> Vila Vendrell era un químico y catedrático que ya había sido elegido diputado en 1896 y en aquel momento ostentaba el cargo de Director General de Hacienda en el Ministerio de Ultramar y Consejero de Instrucción Pública.

<sup>3</sup> Al final, la cuantía total de los pensionados por el Ministerio ascendió a 28.250 pesetas.

<sup>4</sup> La disposición establecía, entre otras, el nombramiento de un tribunal para evaluar los ejercicios a realizar con el fin de obtener las pensiones. Además, entre las medidas adoptadas se hacía constar que los aspirantes tenían la obligación de presentar los justificantes o certificaciones que acreditasen su condición de pobreza. Sin embargo, ignoramos cómo acreditó Serrano esta última condición.

<sup>5</sup> Diversas fuentes periodísticas confirman que Simón Vila llegó a Sueca para presidir diversos actos de las fiestas patronales de su pueblo natal, entre ellos una «serenata» de la banda que en aquellos momentos dirigió Serrano por enfermedad de su padre, que era el responsable de dicha asociación musical.

político delegara en «su secretario para que se encargase de ello»<sup>6</sup> ya que, tal y como recoge Vidal Corella, el aludido escribiente «asistía a la tertulia del entonces Ministro de Fomento, Alberto Bosch y Fustegueras, a la que acudía también don Emilio Serrano». De este modo, el ayudante de Simón Vila se convierte en el eje relacional al que se refería el político.

La entrevista con Emilio Serrano, fruto de la mediación del referido secretario, y la intercesión del compositor ante el director del Real Conservatorio de Música de Madrid, Jesús Monasterio (quien a la sazón había sido maestro de Andrés Goñi y al que le unía gran amistad con Salvador Giner<sup>7</sup>), constituye otra muestra del funcionamiento de la red de favores para que supuestamente<sup>8</sup> se le «proporcionara al joven Serrano matrícula gratuita en el Conservatorio madrileño, permitiéndole también asistir a la clase de cuartetos clásicos»<sup>9</sup>.

Los contactos mencionados explican, a su vez, el hecho de que al músico valenciano le fuese adjudicada una pensión, pues, como cita Vidal Corella, del «tribunal formaban parte don Jesús Monasterio y don Emilio Serrano». Estas ayudas se establecían en tres categorías (750, 500 y 250 pesetas) y eran repartidas de forma desigual entre los alumnos de la Escuela Nacional de Música y Declamación, de una parte, y los de la Escuela de Artes y Oficios<sup>10</sup>. Véase, si no, esta falta de paridad en la asignación de pensiones, no sólo en lo relativo a la cuantía por centro, sino también en cuanto a sexo en ambas escuelas (Gráfico 1 y 2).

---

<sup>6</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 42.

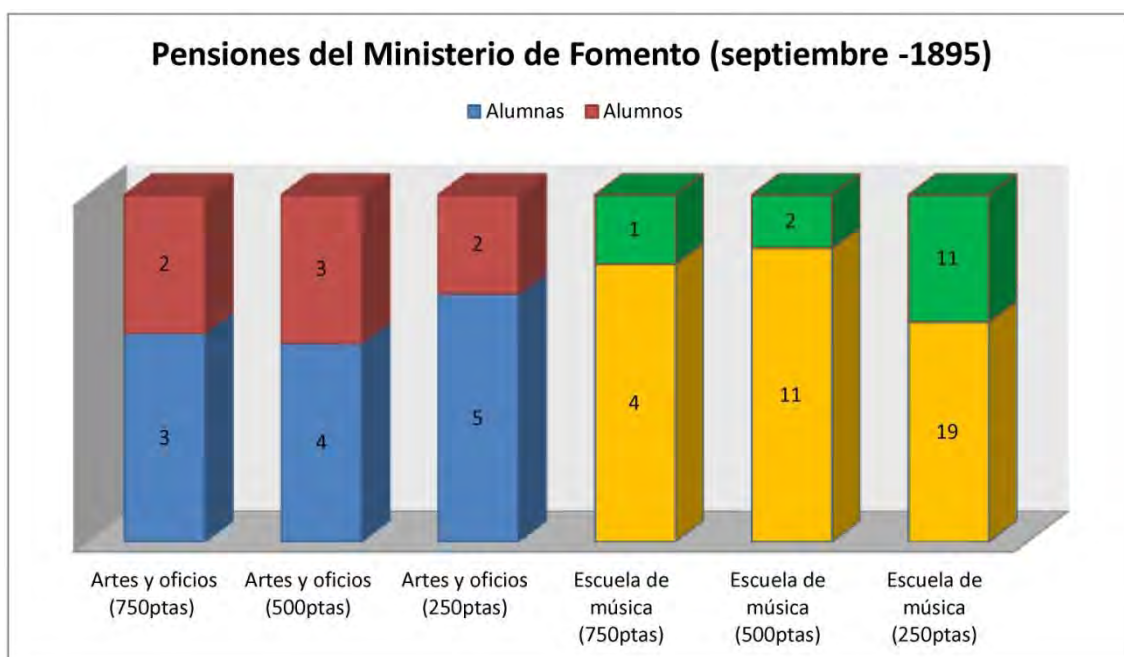
<sup>7</sup> Tal como se ha referido en el capítulo anterior, Andrés Goñi había sido profesor de violín de Serrano en el Conservatorio de Valencia durante los cursos 1890-1891 y 1891-1892, mientras que Salvador Giner lo fue de armonía y composición. Sin embargo, como se ha referido también, la relación entre Serrano y Giner se remonta a un año antes de su entrada en el Conservatorio, pues había asistido a clases particulares en el domicilio del maestro Giner y fue él quien le recomendó la matriculación en dicha institución.

<sup>8</sup> No consta documentación alguna que certifique que José Serrano Simeón asistiera como alumno oficial al Conservatorio de Madrid.

<sup>9</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 44.

<sup>10</sup> Se concedieron un total de 70 ayudas, de las que 51 fueron para la Escuela Nacional de Música y Declamación y las 19 restantes para la Escuela de Artes y Oficios. La cuantía total destinada a las ayudas ascendía a 28.250 pesetas.

Gráfico 1. Pensiones de 1895 distribuido por escuela cuantía y sexo.



Fuente: "Pensiones escolares", *La Correspondencia de España*, 5 de diciembre de 1895, 4.

Gráfico 2. Porcentaje de pensionados por cada escuela.



Fuente: "Pensiones escolares", *La Correspondencia de España*, 5 de diciembre de 1895, 4.

La pensión asignada a Serrano correspondía a los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios y ascendía a 500 pesetas anuales<sup>11</sup>. Sin embargo, el disfrute de la pensión apenas llegó a materializarse ante la repentina decisión de

<sup>11</sup> Erróneamente, Alonso refiere que «logró Pepe Serrano alcanzar una pensión de tres mil reales, que eran las mejores» (Alonso, *El maestro Serrano...*, 32), pues no alcanzó esa cantidad (4 reales = 1 peseta; 500 pesetas = 2.000 reales). Esta contaminación informativa del texto de Alonso Grosson impregna también la obra biográfica de Vidal. Véase Vidal, *El maestro Serrano...*, 44.

suprimir este tipo de ayuda. Es posible que el origen de tal determinación tuviera que ver más con la publicación de las listas de los pensionados y las consiguientes críticas vertidas por la inclusión de algunos beneficiados<sup>12</sup>, que con el cambio en la cúpula del ministerio referida por Vidal Corella<sup>13</sup>.

La búsqueda de recomendaciones por parte de Serrano en el mundo musical de la capital del reino queda explicitada en una misiva dirigida a Giner. La carta, fechada el 13 de diciembre de 1895, además de evidenciar los problemas de instrumentación del músico de Sueca en aquella época, muestra la confianza que depositaba en el maestro para alcanzar sus propósitos, esto es, el acercamiento y posterior reconocimiento de sus trabajos por parte de compositores como Bretón o Chapí y, especialmente, por el público madrileño.

La demanda de intercesión de Giner obedece, supuestamente, al empeño de Serrano por dar a conocer un poema sinfónico compuesto en Sueca e inspirado en una de las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer que llevaba por título *El miserere de la montaña*. A pesar de la posible mediación de Bretón para que esta producción pudiera estrenarse dentro de la programación de la Sociedad de Conciertos, en la que colaboraba el maestro salmantino, Serrano no consiguió su propósito. No obstante, la carta remitida a Giner contenía, en su párrafo final, una clara rogativa: «Ayúdeme, don Salvador, y recomiéndeme eficazmente a Bretón, pues es indudable que con el apoyo de dicho maestro conseguiré abrirme paso en Madrid»<sup>14</sup>.

No escapaba a Serrano, sin embargo, el panorama musical que se vislumbraba en la capital del reino. La música orquestal quedaba relegada a unos espacios y un público concretos. Y aquello contrastaba con el espectáculo de masas por excelencia: el género chico, en el que la situación social de un autor podía verse alterada considerablemente en cuestión de horas al pasar del anonimato a la notoriedad. Y Serrano sabía de la relevancia y prestigio de Bretón, también, en el entorno lírico teatral. *La verbena de la Paloma* (1894), del mismo salmantino; *El tambor de granaderos* (1894) de Ruperto Chapí; o *El*

---

<sup>12</sup> La lista de los pensionados aparecía publicada como “Pensiones escolares”, *La Correspondencia de España*, 5 de diciembre de 1895, 4. Dos días después de su publicación, otro rotativo se hacía eco de las supuestas irregularidades en la adjudicación. Véase El B. del S., “Cosas de la enseñanza”, *El País*, 7 de diciembre de 1895, 2.

<sup>13</sup> El 15 de diciembre de 1895 toma posesión como ministro de Fomento Aureliano Linares Rivas en sustitución del destituido Alberto Bosch Figueras.

<sup>14</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 45.

*dúo de la Africana* (1893) y *El cabo primero* (1895) de Fernández Caballero, constituyen ejemplos próximos y que a buen seguro eran conocidos por Serrano.

Ante la falta de medios propiciada por la supresión de la ayuda, Serrano se vio obligado a barajar ciertas alternativas<sup>15</sup>. Ello incluía concurrir –sin éxito– a las oposiciones de Música Mayor<sup>16</sup> y andar «componiendo canciones que vendía a diez duros, tocando el violín en las orquestas de teatro como sustituto de los titulares, [o] recibiendo de Sueca pequeños auxilios»<sup>17</sup>. Estas experiencias, junto con el mencionado intento baldío en el terreno orquestal, son reflejo de la riqueza del entorno sonoro madrileño de aquella época.

## II. 1. 2. El juego de relaciones en las sociedades culturales, teatros y cafés.

Sin duda, no pasaban desapercibidas para Serrano las oportunidades que podían brindar ateneos y locales de intensa vida social para poder ahondar en la interacción personal<sup>18</sup>. Madrid contaba con locales variopintos, desde

---

<sup>15</sup> La referencia que Manuel Sancho aporta sobre las condiciones laborales de un músico valenciano revela el panorama que deparaba a Serrano como instrumentista: «Queda claro, no obstante, que el medio ordinario de subsistencia para cualquier músico de orquesta era –y seguirá siendo durante largo tiempo– el teatro [...]» (Sancho, *El sinfonismo en Valencia...*, 114-115).

<sup>16</sup> El nombramiento de Eduardo López Juarranz, a mediados de noviembre de 1895, como Música Mayor del Real Cuerpo de Guardias Alabarderos le obligó a renunciar a su cargo de director de la banda de Ingenieros, con la consiguiente convocatoria para cubrir la vacante. El concurso quedó desierto y no exento de polémica. Así, en un artículo publicado por *El País*, bajo el título de “un opositor”, se arremetía contra la designación y nivel de los miembros del jurado, al tiempo que señalaba el tipo de prueba, advirtiendo de los errores en el «boceto o cosa así» (en referencia al tema para instrumentar) y presentando un análisis detallado de éste. Véase al respecto “Oposiciones a plazas de músicos mayores”, *El País*, 30 de enero de 1896, 2. Un mes después volvía a convocarse la plaza, y en esta ocasión quiso probar suerte el músico valenciano. Nuevamente se disiente de lo especificado por Vidal Corella, pues refiere que Serrano «Venció en los primeros ejercicios, pero quedaba la prueba final, que era la de dirigir una obra a primera vista [...] Aquella composición era una selección del ballet *Excelsior*». (Vidal, *El maestro Serrano...*, 50-1). Si nos atenemos a los datos reflejados por el referido artículo, en la primera convocatoria de la plaza únicamente se realizó una prueba que consistía en una composición.

<sup>17</sup> Federico Romero Sarachaga, “Remembranza de José Serrano”, *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero. Azorín. Enrique García Álvarez. José Serrano* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1973), 70.

<sup>18</sup> La proliferación de este tipo de locales por todo el territorio español es evidente. Una muestra palpable de ello lo constituye, como ya se ha referido en el capítulo anterior, el pueblo natal de Serrano. Sueca, que contó con un alto grado de asociacionismo y gran número locales para este propósito durante el último tercio del siglo XIX y principios del XX.

asociaciones de todo tipo hasta cafés cantantes y, obviamente, teatros con una programación muy variada. Así pues, truncadas todas las perspectivas y ante el nuevo fiasco de la aludida oposición, Serrano buscó nuevas oportunidades en el círculo de jóvenes escritores, músicos y periodistas que frecuentaban tertulias y teatros.

La primera ocasión para que Serrano «amplíe con provecho las relaciones con personalidades de la política, del arte, de la literatura y de la música» viene de la mano del pintor Eugenio Vivó Garin con motivo de la inauguración de una sociedad recreativa-cultural creada por los valencianos residentes en la capital<sup>19</sup>. La idea partió del escritor y periodista Rafael María Liern<sup>20</sup>, asentado desde 1868 en Madrid. Dicha sociedad fue bautizada con el nombre de *La Señera*<sup>21</sup>, y la aportación del joven músico, emulando la tradición familiar, tuvo un cariz literario.

Constituye ésta la primera experiencia de Serrano en el mundo de la prensa, pues entre las iniciativas de la novel sociedad surgió la idea de publicar un semanario redactado totalmente en valenciano, titulado *Les Albaes*, cuyos autores publicaban sus artículos con seudónimos y en el que Serrano, que firmaba con el sobrenombre de “Guitarró”, se convertía en copropietario y redactor<sup>22</sup>. La salida del periódico es recogida del siguiente modo por el rotativo *La Época*:

---

<sup>19</sup> Vivó Garin era un amigo de juventud de Serrano que residía en Madrid y había pintado un retrato del músico cuando éste contaba con 15 años de edad. Eugenio (y no Salvador como señala Vidal Corella) se había encargado de la decoración del salón de la sociedad que se iba a inaugurar, junto con Soriano Biosca, Saborit y Garnelo. Véase *La Correspondencia de España*, 7 de mayo de 1896, 3.

<sup>20</sup> Como otros literatos de su época, fue un personaje polifacético. Actor y director del Teatro Real, director artístico del Teatro de la zarzuela, el Teatro Apolo y el Teatro Novedades, que se dedicó, además al periodismo y la poesía satírica. Como autor, escribió más de trescientas piezas teatrales, especialmente sainetes, aunque también se sumergió en la zarzuela.

<sup>21</sup> Inicialmente, esta asociación iba a inaugurarse bajo el nombre de *Círculo valenciano* el 18 de marzo de 1896, coincidiendo con las fiestas falleras. La ubicación de la sede, inauguración y composición de la Junta es referida en *La Época*, 14 de marzo de 1896, 3. Sin embargo, problemas legales (por la existencia de otra asociación con dicho nombre) conllevaron a que el banquete de inauguración, después de varios aplazamientos, se llevase a cabo el día 6 de mayo de 1896, incluyendo un cambio de nombre. No obstante, previamente se había intentado bautizar a la asociación con el nombre de *Lo Rat Penat*. Véase *La Época*, 18 de marzo de 1896, 3.

<sup>22</sup> Según Vidal «la cabecera en que campeaba este título había sido realizada por el pintor Eugenio Vivó, y representaba un grupo de seis labradores tocando y cantando “albaes”, es decir, alboradas ante una barraca no distante de Valencia, cuya silueta urbana se dibujaba en el fondo» (Vidal, *El maestro Serrano...*, 57).

La colonia valenciana ha establecido un Casino en Madrid, y hoy ha empezado a publicarse un periódico que debe ser órgano de una y otro. Titulábase *Les Albaes*, «Semanari destarifat, llaucher de cascots y enemig de estafes», y está escrito con mucha gracia<sup>23</sup>.

La presencia de personajes y artistas de relieve implicados en la sociedad *La Señera* de la talla de Mariano Benlliure Gil, Joaquín Sorolla o Ruperto Chapí, que asisten a la cena de inauguración oficial del círculo asociacionista, alientan la implicación de otras figuras del mundo del arte del momento como la vallisoletana Felisa Lázaro<sup>24</sup>, primera tiple de la compañía que actuaba en el teatro de la Zarzuela, que dedicará su beneficio a la mencionada sociedad el 30 de mayo de 1896. El programa incluía la interpretación de una canción, *La valenciana*<sup>25</sup>, con letra del poeta castellonense Carlos Llinás, a la postre, redactor del semanario *Les Albaes*, junto al mismo Serrano.

El periódico *El País*, dentro de su sección “Noticias de espectáculos”, se hacía eco de la referida pieza: «La canción *La valenciana* gustó extraordinariamente al público»<sup>26</sup>. Esta buena impresión ayudó a su reinterpretación y edición, al tiempo que contribuyó a introducir al compositor en el mundo músico-teatral. *La valenciana* se incluyó en el programa confeccionado para el beneficio de los empleados del Teatro de la Zarzuela<sup>27</sup>, e incluso se puso a la venta, mediante cuña publicitaria en algunos medios informativos<sup>28</sup>. Lo que resulta sorprendente es que pasara desapercibido para parte del público, o tal vez no, el hecho de que la canción citara literalmente

---

<sup>23</sup> “Noticias generales”, *La Época*, 16 de marzo de 1896, 3.

<sup>24</sup> Existe un claro error sobre el origen de la tiple en el libro de Vidal Corella. Este refiere al respecto: «Destacaba en la compañía lírica de aquel teatro de la Zarzuela la tiple valenciana Felisa Lázaro». Sin embargo, numerosas fuentes señalan la procedencia castellana de la cantante. Véase *El País*, 26 de noviembre de 1896, 3; *El Liberal*, 16 de junio de 1902, 2 y *La Correspondencia de España*, 29 de octubre de 1920, 4.

<sup>25</sup> Resulta revelador que, tal y como señala Ángel Sagardía, la canción esté «dedicada al maestro Chapí» (Sagardía, *El maestro Serrano...*, 19). Ninguno de los periódicos consultados, que recogen el acto, mencionan un propósito titulado *Les Albaes*, dentro del cual, según Vidal, se interpretó la canción *La valenciana*. Así, *La Correspondencia Militar* señalaba que «En la tercera cantará un monólogo de asunto valenciano, letra y música de autores de la ciudad del Turia». Véase *La Correspondencia Militar*, 30 de mayo de 1896, 3.

<sup>26</sup> Véase *El País*, 3 de mayo de 1896, 4.

<sup>27</sup> Véase *El Liberal*, 8 de junio de 1896, 3.

<sup>28</sup> Véase *La Época*, 17 de julio de 1896, 3.



motivos de danzas del folclore valenciano. Son fácilmente reconocibles varios motivos del baile popular *La chaquera*<sup>29</sup> en la partitura<sup>30</sup> de Serrano.

Este acertado debut de Serrano en el mundo lírico le auguraba felices episodios al tiempo que abría oportunidades dentro del entorno teatral. Las “voces” favorables en torno a *La valenciana* propició el que algunos coliseos, buscando novedades en la programación, admitiesen determinados trabajos de Serrano. Así, entre los proyectos del Teatro (Circo) de Parish para la temporada de 1896-1897 figuraba la puesta en escena de algunos títulos nuevos entre los que se hallaba *La fiesta en la calle*, cuyo autor musical era el propio Serrano, mientras que el texto era obra de Ricardo Revenga y Gabriel Briones, «periodistas que pertenecían a la redacción del diario *La Época* y habían logrado estrenar algunas obras»<sup>31</sup>. De igual modo, la dirección del teatro de la Zarzuela había aceptado para la siguiente temporada la zarzuela *Las sotanas*, fruto de la colaboración de los autores de la canción *La valenciana*, esto es, Serrano y Llinás.

Pero, nuevamente, las ilusiones de Serrano quedaban en un espejismo y ninguna de estas obras llegó a estrenarse por circunstancias diversas; principalmente, de tipo económico, como en el caso del Teatro Circo Parish. No obstante, aquella adversa situación encontró alivio inicial con la contratación como maestro de coros en la compañía que actuaba en el Teatro Cómico en el invierno de 1898. Entre los integrantes de la misma<sup>32</sup> encontramos a Felisa Lázaro como primera tiple, y a Vicente Lleó<sup>33</sup> y Rafael Calleja como maestros directores. Pero dicha contratación es tan sólo algo circunstancial. Sin ocupación estable, sin recursos económicos provenientes del entorno familiar y desahuciado por impago de la pensión, Serrano vive sus peores momentos en Madrid.

---

<sup>29</sup> Su forma correcta de escribirla sería «la xaquera», palabra usada en la expresión «la xaquera vella». Junto a la partitura manuscrita de *La valenciana*, aparece una parte de violín, con título de *La chaquera*, que recrea la música de esta danza.

<sup>30</sup> Otra sección de la canción de Serrano contenía el patrón rítmico-melódico del canto de «albaes» (albadas), claramente reconocible en el folclore valenciano.

<sup>31</sup> Vida, *El maestro Serrano...*, 60.

<sup>32</sup> Véase la composición de dicha compañía en *La Correspondencia de España*, 23 de febrero de 1898, 3.

<sup>33</sup> La relación entre Lleó y Serrano venía de los tiempos de estudiante en el Conservatorio de Valencia. Ambos fueron alumnos de Salvador Giner. Lleó había llegado a Madrid en 1896, después de su experiencia en Barcelona, y en la primavera de 1897 formaba parte de la compañía que actuaba en el Teatro Romea de Madrid.

### II. 1. 3. “El Saloncillo” y la oportunidad de Fernández Caballero

Es el entorno artístico-literario que frecuenta Serrano el que le ofrecerá una oportunidad para estrechar relaciones con personajes del mundo lírico-teatral. En esta ocasión es el pintor, grabador y escritor José Sánchez Gerona quien le brinda su apoyo. La intercesión del artista y literato con el director de un semanario dedicado a la actividad teatral, *El Saloncillo*, lleva a incluir a Serrano como cronista de los estrenos lírico-teatrales<sup>34</sup>. Su debut en esta actividad tiene lugar en el Teatro de Parish con motivo del estreno de la ópera *María del Carmen* de Enrique Granados a partir del libreto de José Feliú y Codina, el 12 de noviembre de 1898.

Interesa, especialmente, la intencionalidad que se desprende de sus escritos; artículos laudatorios publicados en favor de las creaciones de Fernández Caballero y Chapí. En aquella revista semanal publicará algunos artículos con títulos como “El maestro Caballero”, donde vaticinaba el éxito de *Gigantes y Cabezudos*: «¡Muy bien, maestro! Ha hecho usted una partitura que tiene usía» (Vidal 1973, 67). En dicho escrito Serrano calificaba al murciano como «uno de los más legítimos representantes de la verdadera zarzuela española». Esta misma línea es visible, también, en la crónica del estreno de *Curro Vargas* de Chapí o en “Tute de maestros” (en referencia a los aludidos compositores).

Por otra parte, esta nueva ocupación de Serrano le procura contacto con algunos personajes que destacarían en la literatura, en el teatro y el periodismo como Salvador María Granés (a quien dedicó una pieza inédita), Sinesio Delgado, Antonio Palomero o Luis Gabaldón. Pero, sobre todo, marcará el inicio de un nuevo episodio en la vida del propio Serrano: la relación con el maestro Manuel Fernández Caballero, que en aquellos momentos era el responsable de la parte artística del Teatro de la Zarzuela y cuyo hijo figuraba como empresario del aludido teatro. La frecuencia de Serrano en el saloncillo de aquel coliseo y la relación con periodistas, literatos y actores de la compañía que allí actuaba, tales como la tiple Felisa Lázaro o el actor Pablo Arana, son

---

<sup>34</sup> El primer número de este semanario vio la luz el 24 de octubre de 1898.

factores que influyen en la consecución de una nueva actividad; esta vez musical.

La progresiva ceguera de Fernández Caballero le obligaba al farragoso trabajo de dictar al piano sus creaciones, por lo que precisaba de una especie de copista con conocimientos suficientes en este campo artístico. Este es el motivo por el cual le llevó a solicitar los servicios de Serrano; hábil en la recepción y plasmación de ideas musicales<sup>35</sup>. Al joven compositor se le presenta una inmejorable oportunidad para introducirse en el restringido círculo de autores músico-teatrales de la mano del viejo maestro. Desgraciadamente, lejos de un apadrinamiento de excelencia, el suecano será víctima de los entresijos que envuelven a Fernández Caballero y las obligaciones de éste para con el público. Nos referimos a la supuesta colaboración de Serrano en *Gigantes y Cabezudos*.

Esta zarzuela, que componía Fernández Caballero cuando Serrano inició su trabajo, fue estrenada en el teatro de la Zarzuela la noche del 29 de noviembre de 1898<sup>36</sup>. Según Vidal Corrella, Serrano «realizó los enlaces y hasta compuso algún número –se cita el famoso “coro de repatriados”– a plena satisfacción del maestro Caballero»<sup>37</sup>. Será precisamente el “coro de repatriados” uno de los números más bisados en el estreno. Pero más allá de la supuesta autoría, colaboración, trabajo o lo que fuere, la relación de Serrano con Fernández Caballero muestra la búsqueda de apoyos de determinadas personalidades de la música teatral para seguir su estela, máxime cuando éstos contaban con el favor del público y el monopolio artístico de determinados locales.

El episodio que tiene como referente la función de beneficio de Lucrecia Arana soporta la idea del apadrinamiento de Fernández Caballero. El asunto central lo constituye la autoría de la canción *La mujer del mataor*, expresamente compuesta para aquella función. Curiosamente, la letra era de

---

<sup>35</sup> Las circunstancias en que trabajó Serrano podrían tildarse de colaboración. Sin embargo, la actitud del maestro Caballero ante determinados hechos avalan el vocablo que hemos usado, pues en ningún momento parece entender el propio maestro murciano que el trabajo del valenciano tuviera tintes de colaboración.

<sup>36</sup> Si el primer número de *El Saloncillo* salió a la venta el 24 de octubre de 1898 y el contacto con el maestro Fernández Caballero se produjo con posterioridad, la primera colaboración se inicia a finales de octubre o principios de noviembre, poco más de tres semanas antes del estreno de *Gigantes y cabezudos*.

<sup>37</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 67.

Alcaide Zafra, quien escribió los textos de dos canciones a las que puso música Serrano, *¡Gitana!* (canción andaluza) y *La florista* (canción característica). Sin embargo, la cosecha del éxito de aquella noche es para Fernández Caballero, mientras que la figura de Serrano, supuesto autor<sup>38</sup> de la canción, es postergada entre bastidores.

Relación y oportunidad mantienen una compleja coexistencia y no siempre finalizan con el resultado esperado. Era parte del juego en que se movía el compositor. Aún así, las palabras de ánimo de sus incondicionales vinieron en forma de propuesta. La contrariedad de Serrano ante la actitud poco decorosa de Fernández Caballero espoleó la vena caritativa de sus compañeros de bohemia y, finalmente, las relaciones interpersonales dieron sus frutos. Los hermanos Álvarez Quintero, que habían iniciado su carrera allá por 1898, con *La buena sombra*, y un año más tarde habían logrado la confianza del mundillo teatral con *Los borrachos* y *El traje de luces*, decidieron facilitar un libreto original a Serrano, titulado *El motete*, como último recurso para evitar la vuelta del maestro a su pueblo natal que este había decidido tras el mencionado nefasto episodio.

## II. 2. La peculiaridad de una pieza para media sesión: *El motete*

En aquellos primeros años capitalinos de Serrano, no resulta difícil percibir el grado de relevancia que contienen las interrelaciones en diversos espacios de sociabilidad (saloncillos, cafés, ateneos...), en las que estímulo e infortunio se suceden. Esta práctica no contiene novedad alguna pero resulta vital, en muchos casos, dentro del entorno lírico-teatral. La oportunidad de presentar un producto al público pasa ineludiblemente por encontrar “enlaces” influyentes en el medio que propicien este acto. Una vez facilitado el acceso, y más allá de la calidad o novedad que contenga el “objeto”, la aceptación o rechazo de este depende, en buena proporción, no solo de los avales

---

<sup>38</sup> Vidal reproduce el supuesto pacto entre Serrano y el compositor murciano: «He pensado que, como está muy cerca ese beneficio, podrías escribir tú esa canción [...]. Yo la llevaré como cosa mía [...] cuando Lucrecia Arana, que también creará que soy el autor, venga a sacarme a escena para saludar [...] yo entonces te sacaré a ti y diré a todos que la canción es tuya y así tendrás un gran éxito, dándote a conocer». (Vidal, *El maestro Serrano...*, 73).

curriculares del creador que presente el “bienhechor” sino de circunstancias varias que rodean el acto y las características de la creación (objeto).

La asociación con realizaciones de otros personajes singulares, los elementos (familiares o no) que contiene la propia producción, el ideario cultural que acompaña a la obra... y, por supuesto, factores ajenos al contenido que cobran importancia en la recepción. Los “alabarderos” y “reventadores”, vocablos que pueden sonar un tanto extraños, también tienen su papel en la puesta en escena del espectáculo lírico-teatral del momento. Y no hemos, además, de despreciar la diferente óptica en que se refleja la recepción del público por parte de la prensa. Las reseñas periodísticas contribuyen a privilegiar determinados detalles que muestran la influencia de relaciones personales con los participantes de la producción (empresario, intérpretes o autores), ideologías o gustos particulares.

Durante la última década del siglo XIX, el modelo del teatro por horas se había estandarizado, influyendo a zarzuelas y sainetes, los géneros predominantes del momento<sup>39</sup>. Cualquier producción de dimensiones diferentes encontraba dificultades de inclusión en el programa y debía complementarse de manera tal que no desvirtuase la disposición de las funciones. Ese acomodamiento conllevaba, en buena lógica, la prosecución de características, tipos y estructura de las producciones asociadas en cartelera. En este sentido, modalidades como juguetes cómicos, pasillos-cómico-líricos o entremeses, con el hándicap de una pieza de menor duración, por lo general, se mantenían dentro de las constantes detectadas en los sainetes.

Muchos autores se habían iniciado en el teatro con la escritura de piezas menores y los hermanos Álvarez Quintero eran conscientes de que la escalada en el mundo de las tablas debía ser progresiva. El objetivo de mostrar las cualidades de Serrano como compositor teatral, sin que la empresa arriesgase en exceso, pasaba por ofrecer al músico un libreto sin muchas pretensiones donde este pudiese insertar algunas piezas. Bajo estas premisas nacía *El motete*, que buscaba teatro donde ver la luz. Finalmente, la empresa del Teatro de Apolo aceptaría el reto y pondría en escena el referido entremés, el día del

---

<sup>39</sup> Resultan interesantes las aportaciones de María Pilar Espín respecto a esta vinculación temporal y las características del sainete de finales del XIX. Véase María Pilar Espín Templado, “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español”, *Epos: Revista de filología* 3 (1987), 97-122.

estreno compartiendo sesión con el pasillo cómico-lírico: *¡Cómo está la sociedad!*<sup>40</sup>, y como complemento a una zarzuela (tal como ocurrió al día siguiente del estreno<sup>41</sup>), en una especie de sucedáneo saineteril de menores dimensiones.

En este sentido la producción de los Álvarez Quintero y Serrano contenía todas las particularidades de un “sainete moderno”<sup>42</sup>, muchas de ellas heredadas de Ramón de la Cruz y su entorno. Así, el libreto de *El motete* situaba la acción en el Madrid de la época, aquella bulliciosa ciudad en la que en cada calle «durante todo el día está pasando alguna gente por ella»<sup>43</sup>; gente inmersa en sus quehaceres (criadas, estudiantes, organilleros, vendedores, sacamuelas ambulantes, músicos de banda militar, etc.) y personajes singulares, como el mismo protagonista: Don Mamerto. Hasta aquí, poco tiene de original. El mismo argumento tampoco presentaba gran novedad, tal y como resumía José de Laserna, el severo crítico de *El Imparcial*:

Un organista tiene que componer un motete con urgencia; pero los compañeros de la casa de huéspedes donde habita, las criadas, los vendedores y los organillos de la calle, el sacamuelas ambulante, la banda militar que pasa, toda clase de ruidos y molestias, distraen la atención del profesor y le interrumpen constantemente en su trabajo, hasta que por fin renuncia al motete, desesperado y aburrido<sup>44</sup>.

La levedad del argumento, en correspondencia con muchas obras de este tipo, es evidente. Aún así, días después de su estreno el cronista del *Heraldo militar* «Zeraus» (seudónimo del periodista Julián García Suárez) apostillaba que, a pesar de tratarse de un «cuento, tan insignificante, tan trivial como lo es en el que está basado *El motete*, [...] la obra (si así puede llamarse) está perfectamente acabada, no falta un detalle por insignificante que este sea»<sup>45</sup>.

A la elección de la ubicación espacial (una habitación situada en el bajo de un edificio en una amplia y transitada calle) se une la habilidad de los

---

<sup>40</sup> Estrenado en el Teatro Eslava el día 16 de diciembre de 1883, con texto de Javier de Burgos y música de Casimiro Espino en colaboración con Ángel Rubio.

<sup>41</sup> Compartió la última sesión con una zarzuela en tres actos: *Adriana Angot* de Clairville y arreglada por Ricardo Puente Brañas, con música de Charles Lecocq.

<sup>42</sup> Véase al respecto Ramón Barce Benito, “El sainete lírico (1880-1915)”, en *La música española en el siglo XIX*, eds. Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 195-244.

<sup>43</sup> Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, *El Motete*, (Madrid: Sociedad de Autores Españoles), 6. Puede accederse al documento en:

<http://archive.org/search.php?query=el%20motete%20AND%20mediatype%3Atexts>

<sup>44</sup> L. Bello, “Crónicas teatrales”, *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1900, 3.

<sup>45</sup> «Zeráus», “Teatros. Los estrenos. Apolo”, *Heraldo Militar*, 30 de abril de 1900, 3.

Quintero para ofrecer un entorno actual sonoro, contraponiendo conceptos de tradición y modernidad. Así, frente a una pieza «culta», «arcaica» y «eclesiástica» (que pretende componer don Mamerto), los libretistas oponen el folclore andaluz que les es propio (en la “Canción de la gitanilla”), ampliamente extendido en diferentes locales del Madrid de la época; o la música teatral popularizada de boca en boca (o por los organillos en la calle), apareada a las presentaciones escénicas de cada personaje o, en su defecto, alguna de sus intervenciones.

Los personajes se identifican con el acervo lírico-musical entonces en boca y ello queda explicitado en determinados momentos de la obra. De este modo, la irrupción en escena de una de las criadas, Julia, en el cuadro inicial se produce mediante el canturreo del popular número de *La Verbena de la Paloma* (1894) “¿Dónde vas con mantón de Manila?”, para pasar a entonar el inicio de «Si las mujeres mandasen» de la zarzuela *Gigantes y Cabezudos* (1898) de Fernández Caballero. Mientras, la otra criada, María, hace gala igualmente de “sus conocimientos líricos” al entonar el pasodoble del juguete cómico *Niña Pancha* (1886) “Yo he sido cigarrera...”, con música de Romea y Valverde.

Siguiendo el mismo patrón, uno de los estudiantes, Perico, hace su aparición en escena con una de las estrofas de la ópera *Marina* de Emilio Arrieta. Concretamente, reproduce un fragmento de las seguidillas del Acto III que llevan por título “La luz abrasadora”. Esta estrategia de referencias a obras líricas por boca de los personajes de *El motete* culmina con la entonación de Ramón recordando el brindis “A beber, a beber y a apurar”, perteneciente también al Acto III de *Marina*.

Igualmente, cobra especial relevancia dentro del entorno sonoro diseñado por los libretistas, la inclusión de un pianillo de manubrio con el que se toca una «polca popular y graciosa» (Álvarez 1900, 15). Los Quintero no podían eludir la tremenda popularidad que había adquirido el organillo en la ambientación sonora de la ciudad y, de manera especial, en los eventos festivos, fruto de la extraordinaria afición por el baile en España durante los últimos decenios del siglo XIX, tal como señala Ramón Barce:

Se crean sociedades [...] cuyo único objetivo es organizar veladas de baile [...]. Se abren salones de baile provisionales, que funcionan durante las fiestas, en locales o en solares, y también en las calles mismas [...] y esto en todas las ciudades españolas. Un

famoso empresario teatral [...] reorganiza las verbenas anuales de los barrios madrileños [...] buscando nuevos atractivos, decoración cuidada y murgas de cierta calidad [...] además de los inevitables organillos o «pianos de manubrio» que se popularizan vertiginosamente<sup>46</sup>.

Aunque teatro, compañía y gracia del libreto propiciaron un ambiente favorable para el reconocimiento “popular” del entremés, el elogio de la prensa hacia el trabajo del compositor fue determinante para ulteriores representaciones. Así, la aportación musical de Serrano consistió en la inserción de tres números: «Preludio», «La canción de la gitana» (Nº 1) y «Pasodoble» (Nº 2) que encandilaron a la concurrencia según la prensa (en especial, el pasodoble). El mismo Víctor Ruiz Albéniz, «Chispero», da fe del impacto de los números entre el público:

[...] en unos cincuenta compases que constituyen el prelude de *El motete*, dejó al público pendiente de la partitura e impaciente por encontrar el momento oportuno para justificar su asombro y su entusiasmo.

La canción de la gitana (una seguidilla que cantó maravillosamente la Pretell) ya colmó el enardecimiento del auditorio, que estalló en forma apoteósica y en proporciones nunca superadas cuando empezaron a sonar los acordes de la briosa marcha militar que luego se une en espléndidas sonoridades marciales a los temas religiosos del motete que canta la orquesta. El joven maestro [...] fue aclamado de una manera entusiástica y tan prolongadamente, que transcurrieron cinco minutos antes de que Pepe Serrano viese libre sus manos –que estrechaba el público ardorosamente– para dirigir de nuevo la orquesta. La segunda y la tercera vez aumentaron los grados del entusiasmo ante el magnífico pasodoble de *El motete*<sup>47</sup>.

El rédito de introducir cada escena con una referencia sonora proporcionaba a Serrano una inmejorable oportunidad para incorporar su trabajo como parte integrante de ese ambiente, pues tal como explican Díaz y Galbis «El pasodoble y la canción actuaban en la obra como música diegética, es decir, se integraban en el entremés como parte de las molestias sonoras que perturbaban al protagonista»<sup>48</sup>. Dos piezas con una única conexión motívica en la introducción del entremés.

Así, el prelude de *El motete* ofrece una práctica habitual a la que Serrano era propenso: la cita de temas de los distintos números<sup>49</sup>. Gran parte de la

---

<sup>46</sup> Barce, “El sainete lírico...”, 223.

<sup>47</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 306.

<sup>48</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 30.

<sup>49</sup> Francisco Serrano de la Pedrosa, en su extensa crónica para *La Correspondencia Militar* publicada el día siguiente del estreno, dejaba constancia de los temas de los dos números contenidos en el “Preludio”: «Los otros dos números son el canto de la gitana y el paso de un



composición es ocupada por el número final, el pasodoble. Y, aunque el entremés principia con el tema de la canción de la gitanilla (Ejemplo 1), pronto empieza a escucharse el motivo melódico-rítmico con el que irrumpe la banda (Ejemplo 2), interpolado entre el referido tema de la gitana y el segundo de los motivos temáticos (Ejemplo 3) que Serrano construye como introducción al único cantable de la partitura.

Ejemplo 1. Preludio de *El motete*.



Ejemplo 2. Nº 2. Pasodoble de *El motete* (Motivo inicial de la banda).



Ejemplo 3. Nº 2. Pasodoble de *El motete* (2º motivo temático).



Digitalización realizada a partir de la *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Si exceptuamos el preludio, los dos números musicales del entremés, (esto es, la canción entonada por la gitanilla y el pasodoble) son el reflejo y, a la vez fruto, de dos ambientes dispares, temporal y espacialmente, vividos por

---

batallón que juegan en la portada musical de la obra». ("Teatro Apolo", *La Correspondencia Militar*, 25 de abril de 1900, 2).

el compositor. De un lado, la etapa en su pueblo natal (previa a su llegada a Madrid), que conecta a Serrano con un tipo de agrupación peculiar, como es la banda, a través de dos vías: la relevante implicación paternal a nivel local en este tipo de institución y la herencia de una tradición, arraigada en este ámbito geográfico, como es la fundación de agrupaciones bandísticas<sup>50</sup>. Por otro, la «canción de la gitanilla» muestra lo escuchado por Serrano en sus noches de bohemia, «frecuentando los cafés cantantes del Vapor y Naranjeros, donde captó de tal manera los giros, las cadencias y los ritmos de la música popular de Andalucía»<sup>51</sup>.

El pasodoble de *El motete* era una pieza compuesta algunos años antes, en 1892, cuyo título original responde al topónimo del pueblo donde Serrano pasó aquel verano, Simat de la Vall digna, por lo que aquella pieza había sido estrenada con anterioridad bajo el título de *Simat*<sup>52</sup>. Escrito para la banda de dicha localidad o compuesto a petición de su primo Serrano Biguer (párroco de Simat en aquel momento) para las fiestas locales de aquel año, lo cierto es que la consabida diferencia entre los efectivos instrumentales del teatro y el tipo de formación originaria, la banda, obligó a Serrano a realizar una transcripción y adaptación. Esta práctica es expuesta con meridiana claridad por Ramón Barce: «el compositor tenía escritos ya números y los situaba en el primer libreto que le llegaba, con (o sin) la colaboración poética del autor del texto»<sup>53</sup>.

Como señalan Díaz y Galbis, «a buen seguro el músico [Serrano] era conocedor del hecho de que un pasodoble bien realizado se convertía en una pieza importante para garantizar la popularización de una zarzuela, además de

---

<sup>50</sup> Para un acercamiento al tema de las bandas en el contexto valenciano, resultan muy útiles los escritos de Vicente Galbis López, “Bandas”, *Diccionario de la música valenciana*, vol. 1, coord. Emilio Casares Rodicio (Madrid: Ediciones Iberautor Promociones Culturales; Valencia: Instituto Valenciano de la Música, 2006), 89-97; y Vicente Galbis López, “Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social”, en *Historia de la música catalana, valenciana y balear*, vol. 4, ed. Xosé Aviñoa (Barcelona: Edicions 62, 1998), 161-205.

<sup>51</sup> Romero, “Remembranza de José Serrano...”, 70.

<sup>52</sup> Casi la totalidad de los escritos alusivos a este pasodoble refieren su composición e interpretación durante el verano de 1892. Sin embargo, Ferri Chulio, Andrés de Sales. *Fiestas y Feria en Sueca (1888-1988)*, señala –en su reseña de lo acaecido en el año 1895– que «Los actos musicales de estos días estuvieron a cargo de la Banda de Sueca, incluida la tradicional serenata del día 7, en la que se interpretó, entre otras obras, según precisa el oportuno programa de mano repartido durante el transcurso del concierto, el pasodoble titulado “Simat”, obra del hijo del director de la banda de música, o sea, de Serrano, hijo, como especifica el relato. ¡Un pasodoble estrenado en el pueblo natal del autor, el futuro Mestre Serrano!». (Andrés de Sales Ferri Chulio, *Fiestas y feria en Sueca, 1888-1988* (Sueca: Andrés de Sales Ferri Chulio, 1989), 26-7.

<sup>53</sup> Barce, “El sainete lírico...”, 217.

ejercer como símbolo de españolidad»<sup>54</sup>. Además, en el caso del pasodoble de Serrano, el patrón de su estructura favorecía el desarrollo programático del guión, con una introducción sobre terceras de un acorde, a modo de toque o llamada militar, que servía de entrada en escena a la banda para que don Mamerto deseara en su intento por continuar trabajando.

El contraste de carácter mediante la oposición de elementos resulta evidente en la brillantez del energético inicio (Ejemplo 4) y la liviandad del diseño temático que le sigue (Ejemplo 5), permitiendo la inserción de la escena bailada por criadas y mozos. A su vez, ambos diseños prestan elementos para conformar la progresión que precede al Trío, anunciado de forma característica por medio de una fractura producida por los timbales en crescendo y el preceptivo cambio de tonalidad (Ejemplo 6).

Ejemplo 4. Nº 2. Pasodoble de *El motete* (Compases iniciales).



Ejemplo 5. Nº 2. Pasodoble de *El motete* (Tema).



Ejemplo 6. Nº 2. Pasodoble de *El motete* (Progresión que precede al Trío)



Digitalización realizada a partir de la *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>54</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 20.

La repetición del Trío en 8ª (generalmente interpretada en *fuerte* en contraposición a su exposición en *piano*) muestra un contrapunto de los cornetines (Ejemplo. 7) que evocaba la presencia destacada de este instrumento en la conformación de la banda militar, a la vez que otorgaba a la escena una dosis de verosimilitud.

Ejemplo 7. N° 2. Pasodoble de *El motete* (Contrapunto de los cornetines).



Digitalización realizada a partir de la *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

En contraste con el número anterior, la canción que el personaje de la gitanilla entona como parte de la conformación sonora que envuelve el entremés aporta algo más que la muestra de un hecho sonoro diferenciado: conecta con la diversidad social y tipológica del Madrid de aquella época, consecuencia del flujo migratorio. Esto mismo es apreciable ya en la procedencia de la gitanilla y en el título de la canción: «Yo no soy de esta tierra». Los lamentos entonados por dos veces en la Escena IV, que sirven de introducción a la canción con que se inicia la Escena V, ofrecen con claridad la intención de los libretistas de retratar este tipo a través del mismo texto.

No soy de esta tierra  
ni en *eya nasí*:  
la *fortuniya roando, roando*,  
me trajo hasta aquí.  
Yo no tengo *ofisio*;  
*naide* me enseñó...  
vivo cantando como golondrina,  
como *ruiseñó*.  
Darne un *ochavito*,  
tengan *cariá*,  
que hoy no he *probao* ni gotita e agua  
ni *cachito* e pan.  
Un *debe* no quiera  
que se *puean vé*  
como plumita que se *yeva* el aire,  
como á mí me vén.  
Voy sin *sabe* á donde  
*dende* que *nasí*...

La *fortuniya roando, roando*,  
me trajo hasta aquí<sup>55</sup>.

La vinculación que el compositor valenciano establece entre la gitanilla y el cante flamenco resulta evidente en el uso de algunos elementos musicales. Así, Serrano no duda en simular una guitarra que preludia la entrada de la cantante (Ejemplo 8), al tiempo que diseña una «canción con motivos de seguidilla gitana» como se desprende del ritmo (Ejemplo 9).

Ejemplo 8. N° 1. Canción de la gitana «Yo no soy de esta tierra» de *El motete* (Introducción instrumental).



Ejemplo 9. N° 1. Canción de la gitana de *El motete* (motivos de seguidilla).



Digitalización realizada a partir de la *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Sobre esta base rítmico-armónica, Serrano ofrece dos frases para cada una de las dos primeras estrofas aunque, en realidad, la segunda comparte motivos con la primera, mientras que para la estrofa final hace uso de las mismas frases musicales de la primera estrofa, por lo que todas las frases musicales muestran una configuración similar y un trasvase de motivos (Ejemplo 10).

<sup>55</sup> Álvarez, J. y S., *El motete...*, 12.

Ejemplo 10. Nº 1. Canción de la gitana de *El motete* (Inicio de las estrofas “Yo no tengo ofisio” y “Darme un ochavito”).

55  
Yo noten - go o - fi - sio <sup>3</sup> na - die me en - se - ñó vi vo can

66  
Dar - me un o cha - vi - to ten - gan ca - ri - á que hoy no he pro-

Digitalización realizada a partir de la *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Sin embargo, tal como apunta Barce, «entonces el cante flamenco se admitía como valor de espectáculo en sí mismo, sin implicación regionalista, y servía (como hoy) de ingrediente atractivo»<sup>56</sup> que libretistas y músico (compañeros de ronda) habían tenido la ocasión de comprobar en los variados locales nocturnos; en ellos, la presencia de “lo andaluz” forma parte de una idea de españolidad. El hecho de usar la “cadencia andaluza” con profusión no denotaba un signo diferenciador de una región sino, más bien, un rasgo de “lo autóctono” frente a “lo extranjero”.

La extraordinaria contribución de la música en la favorable recepción del entremés fue comentada por las crónicas del momento. Luis Bello, en el *Heraldo de Madrid*, recogía la impresión del público sobre la música, a la vez que señalaba el acierto del compositor: «También fueron muy aplaudidas la canción gitana y la marcha militar. Es una música delicada y brillante, con la ligereza que el entremés requiere»<sup>57</sup>. Juicios como estos han servido a sus biógrafos, encabezados por Alonso Grosson (de quien otros copian literalmente), para reseñar opiniones de músicos y compositores<sup>58</sup> relevantes

<sup>56</sup> Barce, “El sainete lírico...”, 222.

<sup>57</sup> L. Bello, “Crónicas teatrales”, *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1900, 3.

<sup>58</sup> Según Alonso Grosson «el maestro Bretón dijo: “La canción de „La gitanilla” es la más inspirada y de más puro estilo andaluz que se ha escrito en los últimos tiempos”. El maestro Don Emilio Serrano comentó la partitura de *El motete* diciendo: Que ya él había dicho, cuando conoció unos estudios de Serrano, “que sería un de gran notoriedad”. También el maestro Jimenez [sic] dijo: “Tenemos en Serrano un nuevo continuador formidable de la verdadera música española”. Bartolomé Pérez Casas, director de la entonces Banda de Alabarderos, dijo: “El pasodoble de *El motete* es algo extraordinario por su inspiración y originalidad, que hoy mismo quedará incorporado al repertorio de la banda”». (Alonso, *El maestro Serrano...*, 61)



de la época. Sin embargo, sentencias como las que se atribuyen denotan un intento de resaltar el éxito de la partitura del maestro de Sueca, aun cuando no se halle rastro de ellas en medios periodísticos de la época y alguno que otro, como *La Dinastía* de Barcelona, aseveren que «La música del maestro Serrano es inferior al libro»<sup>59</sup>.

Con todo, las críticas positivas de las gacetas hacia la música de Serrano, la favorable recepción del público y el mote impuesto por los hermanos Álvarez Quintero a Serrano, «Pepe motete», no solamente han contribuido a destacar sus logros, sino que han impulsado la idea del inicio triunfal de Serrano en Madrid con el entremés de *El motete* gracias a las relaciones interpersonales. Han de considerarse, pues, las observaciones que el cronista de *El Liberal* vertía en su reseña sobre el estreno de aquella producción:

La música, compuesta por D. José Serrano sirve bien al libro, aunque no se distinga gran cosa por su novedad.

Se repitió el prelude y poco faltó para que corriera la misma suerte toda las [sic] partitura, pues no faltaba quien estuviese dispuesto á fabricar á toda costa uno de esos éxitos que dejan memoria eterna en el teatro.

El público estuvo muy dividido en sus opiniones, pues mientras algunos espectadores se hacían lenguas de la obra, otros debían sin rebozo que en realidad de verdad no era nada lo del motete<sup>60</sup>.

La repercusión que obra y relaciones tuvieron en la vida del compositor, a nivel artístico y en el plano económico, queda patente en las declaraciones concedidas a un reportero catorce años después: «Yo, decidido a trabajar en Madrid, contestando a los consejos que me daba mi padre de tornar al pueblo, le escribí mi promesa de no verle mientras no tuviera en mi bolsillo cinco billetes de mil pesetas. Y... así fue... a los cinco años de estar aquí conseguí mi empeño»<sup>61</sup>. Y ese mismo verano de 1900 Serrano regresó a su tierra natal, a la residencia estival de la familia (El Perelló), cargado de nuevos proyectos y consciente del desahogo económico que procuraba el triunfo de una obra en Madrid. *El motete*, de tan solo media hora de duración, comenzaba su recorrido por “provincias” tres semanas después de su estreno madrileño, y recalaba en la ciudad condal.

---

<sup>59</sup> A. Pérez, “Revista de Madrid”, *La Dinastía* (Barcelona), 29 de abril de 1900, 1.

<sup>60</sup> J.A., “Teatro Apolo. „El motete””, *El Liberal*, 25 de abril de 1900, 3.

<sup>61</sup> «El caballero audaz», “Nuestras visitas. El maestro Serrano”, *La Esfera*, 2 de mayo de 1914, 8.

## Resumen:

La aventura madrileña, que Serrano inicia en 1895, con la intención de poder disfrutar de una pensión formativa, refleja la difícil situación a la que se ve abocado un creador (o autor) sin recursos económicos. La recurrencia a la camaradería del ámbito artístico permite ampliar el círculo relacional y procura una oportunidad, como el de su “debut musical” en el apropósito *La valenciana*. Sin embargo, los siguientes trabajos presentados a empresas de diversos teatros no llegan a ver la luz. La oferta de autores noveles es abultada y la complejidad de estrenar en Madrid es elevada.

Dentro del mundo lírico-teatral de la capital del reino, a la supuesta calidad del trabajo debe añadirse el cultivo de relaciones. Diversos son los locales destinados a ello: cafés, asociaciones culturales y teatros, entre otros. En estos últimos, en particular, predomina un espacio de reunión: “El Saloncillo”, punto de encuentro de amigos y/o admiradores de actores y autores, periodistas detrás de primicias...que frecuenta Serrano (en especial el de la Zarzuela) y que le ofrecerá la oportunidad de trabajar para el maestro Fernández Caballero. Es en este mismo entorno donde conoce a los hermanos Álvarez Quintero, quienes proporcionarán un entremés: *El motete*, urdido de un pasodoble y una canción gitana, en correspondencia con el ambiente sonoro de muchos cafés cantantes del Madrid de aquel entonces. Este tipo de piezas, familiares en ritmo o contorno melódico, que enardecen, afligen o provocan hilaridad entre el público, forman parte del primer triunfo de Serrano (en 1900) en un teatro tan emblemático como el Teatro Apolo: “catedral del género chico”.



### III. (1901-1903) NECESIDAD DE UN ACERCAMIENTO AL PANORAMA TEATRAL DEL MOMENTO

Un rápido repaso a dos monografías, centradas ambas en el «género chico» (o como diría «Chispero», más correctamente, —teatro por horas”), como son *Cien Años de teatro lírico en España (1875-1975)*<sup>1</sup> y *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1874-1929)*<sup>2</sup>, permite extraer determinados rasgos afines de la cantidad de obras que inundaron las carteleras madrileñas de esta época; especialmente, durante la última década del decimonónico siglo y primeros años del XX. Esto último puede dar una idea de la importancia de estrenar una producción por parte de un compositor o un libretista, para proyectos venideros, tanto en el plano artístico como económico; más aun si el debut iba acompañado de un relativo éxito en un coliseo de reputación, como lo era el del Teatro Apolo. Porque, como señala «Chispero»:

[...] en cuanto una obrita alcanzaba un éxito mediano [...] ya no había forma de obtener localidad ni aún acudiendo a los reventadores, sobre todo si lo que se deseaba adquirir era un buen palco desde donde le «pudieran ver bien a uno», o una butaca de buena fila desde la que se pudiera ver bien a los demás asistentes a la función<sup>3</sup>.

Pese a que, en el aludido teatro, —central del género chico”, «lo mismo se veía y se oía desde el patio de butacas que desde la última fila de la barandilla, del —palco»» («Chispero», 1953, 21), la empresa no resultaba tarea fácil para autores, compañía y empresario. Las prácticas sociales de la concurrencia, hábilmente descritas en algunas de las —estampas” de aquel coliseo por Víctor Ruíz, condicionaban cualquier producción. Ello incide en el teatro como espacio de sociabilidad, aspecto tratado de manera notable por Salaün. La aplicación de la herencia aristocrática, por parte de la alta y media burguesía (clase dominante), del modelo de sociabilidad engendrado en el entorno de la ópera;

<sup>1</sup> Antonio Fernández-Cid, *Cien años de teatro lírico en España (1875-1975)* (Madrid: Real Musical, 1975).

<sup>2</sup> «Chispero», *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1874-1929)* (Madrid: Prensa Castellana, 1953).

<sup>3</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 8.

la representatividad social en el auditorio; el comportamiento del público; la connivencia de los distintos públicos en principios ideológicos irradiados sobre las tablas; o la adaptación de los caracteres de las obras a la audiencia, son algunos de los asuntos que repercuten en el contexto ambiental y creativo del Serrano de los primeros años en Madrid.

A tenor del “paisaje” que refiere «Chispero» y la competencia de los asistentes, mencionada por Salaün, no es de extrañar que «en el repertorio zarzuelero alrededor de 1900, más del 70% de las músicas están escritas en tono mayor (entre las cuales, la mitad está en Do mayor), es decir, evitando disonancias o rarezas auditivas y con series melódicas en conformidad con la espera y el nivel de los oyentes»<sup>4</sup>. Y aquello incide en el acto creativo, al tiempo que resulta especialmente significativo, en particular, para comprender la elección de Serrano en su deseo de formar parte del restringido grupo de autores más representados y que, evidentemente, reporta prestigio y pingües económicos.

En este sentido, la producción de Serrano se verá afectada por los preceptos del componente musical del teatro lírico hacia 1900, entre los que se encuentran la recurrencia al acervo folclórico y regional español, o el empleo de bailables de músicas europeas, en boga. La prevalencia de un recurso sobre el otro había llevado al compositor a obtener un triunfo justificado por los efectos que produjo en el auditorio. Porque, consciente o no de ello, como refiere Salaün:

La música de zarzuela, en la que dominan, hasta 1900, las reminiscencias folklóricas y las marchas, los cobres, percusiones y algunos instrumentos de viento (los instrumentos cuyas vibraciones incitan directamente al cuerpo sin mediación cerebral o verbal), ha tenido un papel aglutinante e identificador, consolidando el grupo alrededor de un patrimonio compartido.

[...]

Muchas zarzuelas son un auténtico espectáculo total que exalta la vista, el oído, el olfato, el lenguaje, para una construcción simbólica sólida<sup>5</sup>.

*El motete*, en su número final, donde se despertaba la euforia del público, contenía parte de estos caracteres en los que, a los sones del pasodoble (con hábil crescendo preparado), el actor mimetizaba un cuadro cómico sin más

---

<sup>4</sup> Serge Salaün, «La sociabilidad en el teatro (1890-1915)», *Historia social*, 41 (2001), 133.

<sup>5</sup> Salaün, «La sociabilidad en el teatro...», 134.

ambiente sonoro que el de la interpretación del número musical. «Y la comicidad [...] es otro factor de cohesión, cultural e ideológica. [...] la liberación o distensión fisiológica que acompaña a la risa se convierte naturalmente en sensación de adhesión, de identificación con el espectáculo que la provoca.» (Salaün 2001, 134). El resultado final, pese a la posible controversia entre actor y autor de la partitura<sup>6</sup>, abrió un nuevo horizonte a Serrano que, desde aquel momento, quedaba estigmatizado como músico teatral totalmente español (o nacionalista).

### **III. 1. Más material para la carpeta de “Aprovechables-Pepe”:**

#### ***El corneta de órdenes y Coplas y vino***

Ya se ha comentado que, en su viaje a Madrid, Serrano se trajo de su ciudad natal varias partituras, algunas de las cuales no vieron la luz, mientras que otras, como el pasodoble *Simat*, que formaba parte de *El motete*, sirvieron al compositor valenciano para nuevos proyectos. Todas estas hojas pautadas formaban la carpeta de —aprovechables—. Sin embargo, en aquel archivador no quedarían únicamente los trabajos de antaño, sino que también hallarían refugio los números que tuvieron una recepción desafortunada en su estreno y que, el músico utilizaría para producciones venideras. No era el momento, ni el libreto adecuado, a pesar de la similitud con otras páginas triunfales.

El hado quiso que Serrano tuviera esa oportunidad en el Teatro Apolo, bajo el auspicio de los hermanos Álvarez Quintero. Libretistas y coliseo serán, a partir de aquel momento, determinantes en las producciones de Serrano que siguieron a *El motete*; pero también lo será el patrón que había probado con suerte. En este sentido, no es nada casual la inclusión de elementos claramente relacionados con el aludido entremés para la siguiente de sus producciones: *El corneta de órdenes* (1900). Un pasodoble y el empleo del diseño de jota (en el preludio) que, en palabras del crítico del *Heraldo de Madrid*, «aparece con demasiada frecuencia», corroboran el hecho. El mismo

---

<sup>6</sup> Según Vidal Corella, durante los ensayos, el primer actor se negaba a que el pasodoble se interpretase en su totalidad, pues veía excesivamente larga la escena, pero Serrano advirtió a la orquesta y el día del estreno se interpretó la pieza en su totalidad, con el consiguiente beneplácito del público y sin que el actor se percatara de ello.

crítico se encarga de desvelar la coincidencia contextual en que son presentados ambos pasodobles, esto es: «Un pasodoble comenzado por la banda del regimiento, que suena lejana, en bien estudiado pianísimo, y va en crescendo hasta el final»<sup>7</sup>.

A pesar de que, para *El corneta de órdenes*, Serrano contó con el mismo escenario y compañía que unos meses antes había estrenado con éxito *El motete*; y la pluma de un libretista de pujante reputación, como Carlos Arniches; la zarzuela sufrió un estrepitoso fracaso, atribuido por la prensa al libreto, logrando salvarse de la quema la partitura. En este caso, la prolongación del éxito con un nuevo pasodoble (también de carácter militar) no fue suficiente y la empresa del Apolo retiró la obra del cartel. El juicio del público (y de la crítica) pasó por encima del prestigio del libretista, actores, coliseo...y fue aleccionador para el propio Serrano. La fórmula para conseguir páginas de gran popularidad todavía no se había encontrado.

La fugacidad del éxito y la necesidad de estrenar nuevas producciones en busca de un lugar en el repertorio (y en la cartelera) que augurase copiosos ingresos a la empresa (y, por ende, a los autores) marcaba el modo y ritmo de trabajo de libretistas y compositores que, en un buen número de ocasiones, conllevaba un trabajo «asociacionista» del gremio (no era infrecuente que, en el caso de los músicos, uno realizara una parte o números musicales u otro se encargase de la instrumentación). Ello era posible, entre otras, por el guión, la aplicación de la técnica adoptada por el cine y conocida como el *cutting*<sup>8</sup>, y la gran proliferación de literatos y músicos venidos de diferentes territorios a la

---

<sup>7</sup> S.-A., «Teatro de Apolo. *El corneta de órdenes*», *Heraldo de Madrid*, 1 de noviembre de 1900.

<sup>8</sup> Desde la perspectiva productiva, el género chico o teatro por horas, como industria del ocio, muestra paralelismos con otra forma de entretenimiento de masas como es el cine. Son interesantes, en este sentido, las aportaciones que, respecto a la creación y la forma de trabajo, realizan T.W. Adorno y Hanns Eisler, desde su experiencia en el terreno de la música cinematográfica, a raíz de sus trabajos de investigación para la Fundación Rockefeller. En Theodor W. Adorno y Hans Eisler, *El cine y la música*. Trad. Fernando Montes (Madrid: Fundamentos, 1976) se refieren temas, desde el punto de vista técnico, que muestran cierta analogía con lo desarrollado en el teatro lírico respecto a los elementos constitutivos, tales como el tratamiento del material, la melodía y eufonía, disonancia, formas musicales...pero interesa aquí la referencia a la división del trabajo, al reparto de responsabilidades entre compositor (o compositores) y arreglista y el resto de los equipos; y especialmente la desconexión aparente entre director del film y artista. Véase, especialmente, el «Capítulo VI. El compositor y el rodaje; el «Capítulo I. Prejuicios y malas costumbres y el «Capítulo III. El cine y el nuevo material».

capital del Reino<sup>9</sup>. Esta práctica es visible en las producciones de Serrano que siguieron a la decepción de *El corneta de órdenes*.

En el caso de Serrano (como en muchos otros compositores), la colaboración literaria y musical con distintos autores, y la diversidad de teatros en que vieron la luz sus siguientes partituras, corren paralelas a los intentos por asentarse en un modelo teatral acorde con su estilo compositivo. Es en este momento donde surgen las primeras incursiones en libretos que ofrecen argumentos localistas, ubicados en diferentes zonas geográficas del territorio español, consecuencia de una colaboración, en buena lógica, con libretistas de provincias. Así, es rasgo preeminente en las obras siguientes a *El corneta de órdenes*, la colaboración de Serrano con periodistas que iniciaban sus primeros pasos en el teatro, y a la par eran oriundos de diversas regiones, en especial, de Andalucía y Aragón.

Contando, todavía, con la confianza de la empresa del Teatro Apolo, y esperando que lo ocurrido con *El corneta de órdenes* hubiese sido un accidente casual, Serrano estrenó en dicho coliseo, el 25 de abril de 1901, la zarzuela de costumbres andaluzas titulada *Coplas y vino*, con libreto de Francisco Tristán Larios<sup>10</sup>, que hacía su debut como libretista. La razón parecía ser obvia; de una parte, el conocimiento del libretista de dicho contexto facilitaba la incursión de una música inspirada en el folclore andaluz, que gozaba de gran aceptación entre el público noctámbulo de la capital, por su presencia en cafés-cantantes. Por otra, la gran atracción que Serrano sentía hacia los giros propios de este tipo de música y su afición a frecuentar dichos espacios nocturnos, favorecía la conexión de sus partituras con el espacio argumental.

A pesar del cambio escenográfico y la inserción de otro tipo de materiales, *Coplas y vino*, como ocurriera con *El corneta de órdenes*, tampoco obtuvo el resultado esperado. De igual modo, la sentencia desfavorable recayó sobre el libreto. Pero tampoco ayudó en exceso la vena creativa de Serrano en los tres números musicales (preludio, dúo y vals) aunque dos de ellos fueron repetidos.

---

<sup>9</sup> Tertulias de cafés y saloncillos (a los que acudían músicos, literatos, periodistas, políticos...) constituían espacios idóneos para desarrollar una «red de relaciones».

<sup>10</sup> La descripción de Vidal Corella contextualiza el personaje y la relación de Serrano con este: «joven sevillano que había cursado la carrera de Derecho en su ciudad natal, de donde se trasladó a Madrid para ejercer la profesión de abogado, cultivando con acierto la literatura dramática. A Serrano, de quien era gran amigo desde los primeros tiempos de bohemia en Madrid, había entregado el libro de una excelente zarzuela de costumbres andaluzas». (Vidal, *El maestro Serrano...*, 94).

Es cierto que el apropósito, sainete lírico o juguete cómico (para usar las distintas acuñaciones usadas por los cronistas), escrito expresamente para el beneficio de la tiple Matilde Pretel, se presentaba junto a partituras exitosas como *El tambor de granaderos* o *El motete*, con las que supuestamente tenía que competir en cuanto a calidad. La escasa originalidad del preludeo que, según Laserna, crítico de *El Imparcial*, era «un potpurri de cantos andaluces»<sup>11</sup>, y el desacierto contextual del vals que para «Caramanchel»<sup>12</sup> sentaba «a la obrilla como a un Cristo un par de pistolas»<sup>13</sup> contribuirían a una cierta indiferencia por parte del público y de la prensa hacia la obra. No había aflorado todavía en Serrano esa cualidad especial para descubrir escenas propicias en las que insertar música.

Es significativo que ambas piezas, *El corneta de órdenes* y *Coplas y vino*, no fueran incluidas en la *Colección completa de las obras musicales del maestro D. José Serrano* que publicase el mismo autor para voz y piano; y cuya edición fue llevada a cabo por Casa Mott, de Madrid. Sin embargo, las portadas de los manuscritos de estas creaciones delatan una reutilización del material, con indicaciones y tachaduras de títulos que no hacen más que corroborar esta práctica. Ello explicaría su no inclusión en la citada antología de 1912, dado que sus números se hallarían incluidos en otras producciones. Dicha praxis, observable en otras partituras, se descubre en el material de la carpeta de —Aprovechables-Pepe”.

La portada manuscrita de *El corneta de órdenes*, conservada en el archivo privado de la familia Serrano, contiene una anotación sobre la reutilización de la pieza: —Aprovechado para la la casita blanca”. De igual modo, en el guión de *Coplas y vino* puede observarse un añadido, en carboncillo, con el epígrafe —Torería nº 2” en referencia al sainete lírico a *La torería* (1904), con texto de Antonio Paso y Ramón Asensio Mas y al que Serrano puso música. Y no serían estos los únicos trabajos desechados por el público en primera instancia y aprovechados en otras obras. Ya se ha referido, al hablar de sus partituras instrumentales para grupos de cámara, la utilización de alguno de los cuartetos para el celebrado sainete madrileño *Alma de Dios*.

---

<sup>11</sup> L., —Teatro de Apolo. Beneficio Matilde Pretel”, *El Imparcial*, 26 de abril de 1901, 2.

<sup>12</sup> Seudónimo que utilizaba para sus críticas en *La Correspondencia de España* el periodista Ricardo Catarineu

<sup>13</sup> «Caramanchel», —Los Teatros”, *La Correspondencia de España*, 26 de abril de 1901, 2.

En este sentido, conforme se avance en el estudio de la obra de Serrano se revelarán los préstamos de otras obras que, sin ser abundantes, los hubo en parte de su producción.

### **III. 2. Entre la zarzuela de costumbres regionales y el sainete madrileño**

A las relaciones con algunos literatos de cierto renombre del entorno lírico-teatral madrileño<sup>14</sup>, vinieron a sumarse las entabladas con periodistas (libretistas en sus ratos libres) y dramaturgos noveles, que proporcionaron a Serrano libretos que abandonaban la ambientación del Madrid de la época para trasladarse a Aragón o Andalucía<sup>15</sup>. La elección de argumentos que ofreciesen la oportunidad de ser impregnados sonoramente de un —**dor localista**” mediante la recurrencia a elementos musicales arquetípicos de la zona geográfica en cuestión iba a constituir uno de los ejes sobre las que se cimentarían algunas de las creaciones que siguieron a *Coplas y vino*. De hecho, la referida zarzuela había querido ser una prueba de este acercamiento. Sin embargo, la recreación de tonadas o «potpurri de cantos andaluces» (en palabras de Laserna), no contribuía a mostrar un trabajo propio que afloraría en posteriores producciones concentradas en entornos geográficos diversos.

#### **II. 2. 1. Zarzuela regional y regionalismo en la zarzuela**

El debate historiográfico sobre la naturaleza o existencia de nación y región (aplicado al caso español y, por extensión, a los —**acionalismos** alternativos o periféricos”) converge en el camino del género zarzuelístico y, cómo no, en la producción de Serrano. Con todo, debe cuestionarse la

---

<sup>14</sup> Recuérdese que durante la colaboración en el semanario *El saloncillo* en 1998, Serrano tiene oportunidad de relacionarse con periodistas como Salvador María Granés, Sinesio Delgado García, Antonio Palomero Dechado o Luís Gabaldón Blanco [Floridor] que publicaban sus trabajos en periódicos de gran tirada y ámbito nacional, como *El País*, *El Imparcial*, *El Globo*, *ABC*, *Blanco y Negro*, *El Liberal*.

<sup>15</sup> Dos de sus primeras zarzuelas están ambientadas en las «regiones periféricas». Así, su zarzuela *El olivar* (1902) está ambientada en Aragón; mientras que la acción de *La mazorca roja* (1902) se ubica en Andalucía.

pertinencia de usar ciertas acuñaciones, como —~~ar~~zuela regional”, para identificar una parte de la producción de Serrano, habida cuenta de la presencia de elementos estereotipados de la escena lírica madrileña y de la inexistencia de un ámbito y función distintos a las ofrecidas en dicho entorno. No pueden descuidarse cuestiones tales como: el peso ideológico de esta etiqueta, la proporcionalidad de obras de contexto local, la idiosincrasia territorial en que se sitúa la trama...

En este sentido, los historiadores Ferran Archilés y Manuel Martí subrayan el eficaz uso que tuvo —al construcción de la región” para interiorizar, dar soporte y modelar la moderna identidad nacional española. Sobre todo, porque, como explican dichos estudiosos, el modelo cultural sobre el que se asentaba la unidad nacional se basaba, al menos, en dos características centrales: «la llengua castellana i una argumentació historicista»<sup>16</sup>; por tanto, resultaba problemático para el establecimiento de la identidad nacional el contenido cultural diferenciado de las —comunidades periféricas” (idioma, literatura, folclore...).

La solución a este conflicto, en el plano lírico teatral, la desvelaba el propio Barbieri (1823-1897) cuando, en una misiva dirigida a su amigo y alumno Felipe Pedrell (1841-1922), concretaba su percepción sobre la música popular —nacional”, al tiempo que señalaba los parámetros en que debía fundamentarse la creación de un género propio, como la suspirada ópera nacional o la restauración de nuestro —genuino teatro lírico”, esto es:

[...] en el estudio histórico y filosófico de nuestro carácter nacional hecho en los grandes modelos que nos han dejado nuestros literatos y los artistas de todas las regiones y provincias que hoy constituyen nuestra nacionalidad española y digo esto porque tan española me parece la música popular de la montaña de Cataluña como la de Andalucía o la del centro de Castilla, inspiradas todas en un sentimiento melódico y en el espíritu de un individualismo tan pronunciado que a veces huye hasta de la esclavitud del ritmo, o emplea ritmos varios dentro de la misma melodía, conforme a la expresión que el cantor quiere dar a la poesía<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Ferran Archilés y Manuel Martí, —La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització española”, *Afers: fulls de recerca i pensament*, 48 (2004), 273.

<sup>17</sup> La referida carta está fechada en Madrid, el 2 de noviembre de 1880 e incluida en Felipe Pedrell Sabaté, *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*, (Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897), 130.



El discurso ideológico que recoge la cita anterior de Barbieri incide en el carácter dicotómico que parece presentar la formulación del auténtico género, en su restauración; la uniformidad y diversidad, generalidad y particularidad. Así, se apelaba a la —españolidad” (como símil de identidad nacional) de la música popular de diferentes territorios. Dicho de otro modo, el discurso de Barbieri sobre nacionalismo pasaba por la diversidad regional como característica fundamental de la identidad nacional española. Por lo que, contrariamente a una supuesta oposición excluyente entre región y nación, como lo arcaico y diverso frente a lo moderno y uniforme, la construcción simbólica de las regiones, en especial de territorios de pasado no castellano, supuso un extraordinario refuerzo<sup>18</sup> de la identidad nacional.

Además de la “fabricación de las regiones”, Archilés y Martí destacan la incidencia que tuvo el ámbito local en la construcción del ideario nacional, de manera especial en el siglo XIX, en el cual, «el marc simbòlic privilegiat de la majoria dels habitants era definit per la seua pertinença a l'espai local» (Archiles y Martí 2004, 284). La aplicación de esta idea de pueblo (o agrupación) a un ámbito territorial más amplio desembocaba en la región como representación de una forma de identidad colectiva: una —comunidad imaginada” caracterizada por su —especialidad”, —naturalidad”, —homogeneidad” e —inmutabilidad”. El camino estaba abonado, ya que «a través de la representació regionalitzada, en definitiva, es pensava la nació, sense que hi hagués cap contradicció entre ambdues» (Archiles y Martí 2004, 286). A modo de círculos concéntricos.

Emerge, entonces, una doble problemática, esto es: el supuesto esencialismo de los contenidos de las zarzuelas y, estrechamente relacionado con la anterior, las producciones zarzuelísticas estrenadas en las zonas periféricas como ejemplo de variedad o alternativa. Ambas están abocadas a la idea de nacionalismo y regionalismo musical. No puede olvidarse que tales expresiones nacieron como producto de las ideas románticas del XIX. De hecho, el mismo Barbieri, promotor e ideólogo de la restauración del —género

---

<sup>18</sup> Tal como señalan Archilés y Martí, «La construcció de la regió, amb les contradiccions que comporta (especialment en territoris de grups ètnicament no dominants), esdevé, doncs, un excel·lent laboratori del procés de nacionalització espanyola, en que hom pot veure en funcionament la noció de lleialtats concèntriques encunyada per Anthony Smith». (Archilés y Martí, “La construcció de la regió...”, 283).

español”, en su intento por resucitar el espectáculo lírico dramático llamado zarzuela (para usar sus palabras), propulsaba el imaginario nacionalista, aun sin pretenderlo de manera consciente, o sí.

Es aquí donde debiera insertarse parte de la producción de Serrano. Este tipo de obras no hacía más que contribuir a definir la “identidad cultural española” tal como lo había concebido Barbieri; es decir, era una forma de presentar la diversidad dentro del conjunto de nación. La práctica totalidad de producciones de Serrano, fuera del ámbito del madrileño representan situaciones colectivas conocidas por la mayor parte de la ciudadanía. Sirvan como someros ejemplos algunas de las ubicadas en Valencia: las disputas entre dos asociaciones musicales (*La banda nueva*) o la festividad de Moros y cristianos (*Moros y cristianos*). Aún más, si producciones como éstas son muestras de diversidad regional (característica fundamental de la identidad nacional española) ¿Cómo explicar entonces una producción de teatro lírico en las zonas geográficas periféricas al reino en lengua vernácula y, en particular, las de lengua catalana?

Resultaría un tanto reduccionista ignorar la existencia de un repertorio paralelo al engendrado en el entorno madrileño que contó con la aprobación de gran parte de la masa social donde dichas producciones vieron la luz. Tal es el caso de las zarzuelas valencianas *En lo mercat de Valencia* (1851); *Un casament en Picaña* (1859); *Suspirs y llágrimes. Segona part de Un casament en Picaña* (1860) o *¡¡El sòl de Rusafa!!* (1861), todas ellas con texto de Francisco Palanca Roca y música de Juan García Catalá. En este alumbramiento, es difícil una disociación de fenómenos políticos, históricos, sociales o culturales, más todavía cuando la corriente de la *Renaixença*, movimiento cultural surgido de la voluntad de hacer renacer el catalán (y el valenciano)<sup>19</sup> como lengua literaria y de cultura después de siglos de diglosia, llegaba a su etapa de plenitud en la segunda mitad del XIX.

---

<sup>19</sup> También se habla de una *Renaixença* valenciana con disparidad de posiciones en cuanto a su origen. ¿Es hija de la *Renaixença* catalana, consecuencia o movimiento autóctono? Algunos estudiosos del tema, como el suecano Joan Fuster, sostienen que la *Renaixença* valenciana es producto de la catalana. Por el contrario, Vicent Simbor Roig afirma que la *Renaixença* valenciana fue un movimiento nacido autónomo, con una etapa inicial de 1833 a 1859. Asimismo, señala una serie de precedentes que suponen un hilo conductor sin interrupciones desde finales del XVIII, hasta la consagración de la *Renaixença*, el 1859. Estos precedentes se extienden desde las apologías y reivindicaciones de la lengua del siglo XVIII.

Además, entre los factores que propiciaron la aparición de este repertorio no puede eludirse la demanda de un público ávido de espectáculos donde el uso de la lengua vehicular y el entorno de la acción se mostraba familiar. Por ello, la búsqueda de un estilo directo y popular que mostrase cierta cercanía al vulgo<sup>20</sup>, en coherencia con la mayoría de los personajes pertenecientes a las clases populares o rurales del entorno, hizo que los textos de muchos libretos se redactasen en lo que Federico Soler<sup>21</sup> «daba en llamar el catalán que ahora se habla»<sup>22</sup> alejado de un modelo culto, y carente de normalización (con ortografía castellanizada), aspecto contrario a la política lingüística de la Renaixença. Con todo, la lengua empleada por los autores de este movimiento renaixentista todavía mezclaba cultismos y neologismos con palabras de la cultura popular.

A pesar de que en 1867, por orden de la reina Isabel II de España se prohibiese el teatro en cualquiera de los «dialectos de las provincias de España», la ley no tuvo mucho efecto práctico, pues los libretistas se las ingeniaron para introducir algún personaje que hablaba en castellano, con lo que la obra en catalán se convertía en bilingüe. Una prueba evidente de la continuidad en la producción de teatro lírico en catalán durante los años que siguieron al Real Decreto podemos encontrarlo en títulos como: *Lo pla de la Boqueria o lo rovell de l'ou* (1869); *Pardalets al cap* (1871) o *Los estudiants de Cervera*.

El mimetismo de una práctica en un género de amplia aceptación, como era la zarzuela, impulsó, paradójicamente, la creación de obras que mostraban la particularidad de una cultura propia (que no era la castellana) en zonas geográficas de la periferia del Reino, con unas características definitorias inherentes al género, pero enraizadas con la identidad cultural (costumbres, historia, idioma...) del espacio local en el cual fueron concebidas y el uso singular de determinados elementos (por ejemplo, el elemento cómico en obras líricas nacidas en Cataluña durante la segunda mitad del XIX o la recurrencia continua al folclore autóctono, en especial en el XX). En definitiva, podría

---

<sup>20</sup> Por ejemplo, el castellano era una lengua poco conocida por la mayoría de valencianos, pues solamente uno de cada cuatro, mayoritariamente hombres, sabían leerlo y escribirlo en 1900.

<sup>21</sup> Conocido bajo el seudónimo de Serafí Pitarra.

<sup>22</sup> Francesc Cortès Mir, «La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1996-1997), 301.

aducirse que, según el modelo de Caroline Ford, las políticas emanadas del centro serían al mismo tiempo contestadas y apropiadas<sup>23</sup>.

Por lo que respecta al caso valenciano, el corpus zarzuelístico conservado es desconocido en su práctica totalidad para el público actual. Por lo general, se trata de obras en un acto y en verso; y su número es bastante inferior a la producción en lengua castellana. En un inventario<sup>24</sup> realizado por Severiano Guastavino Robba y Guillermo Guastavino Gallent (padre e hijo), las producciones lírico-teatrales se acercan a las doscientas, con presencia de este tipo de piezas en todas las etapas en que ellos dividen la evolución del teatro contemporáneo en valenciano: Los pioneros (hasta 1861); Los clásicos (1861-1895); Un período de transición (1895-1915); Los veinte años felices; y El colapso inevitable (1936-1945). Y es que durante toda la segunda mitad del XIX y hasta la Guerra Civil española, libretistas y músicos valencianos contribuyeron al sostenimiento de una zarzuela en lengua vernácula. Compositores como Juan García Catalá, Rigoberto Cortina Gallego<sup>25</sup> (1840-1920) o Vicente Peydró Díez (1861-1938) pusieron música a obras teatrales de carácter costumbrista y localista en lengua vernácula creados por Francisco Palanca y Roca (1834-1897); Eduardo Escalante Matéu (1834-1895); o su hijo Eduardo Escalante Feo (1857-1921), entre otros.

De otra, la difusión impresa de obras teatrales, algunas de ellas impregnadas de un fuerte localismo, como puede advertirse en algunos de los títulos<sup>26</sup> ejemplificativos de la Tabla 1, permite suponer una recepción positiva hacia este tipo de piezas por parte de un público ávido de espectáculos. Más aún cuando a principios del XX se contaban en Valencia más de 10 teatros donde se programaba zarzuela, incluyendo los dedicados especialmente a la zarzuela en lengua vernácula, tales como el Teatro Novedades, Teatro Regional o Nostre Teatre, aunque también encontramos estrenos en el Teatro Ruzafa y en el Teatro Princesa.

---

<sup>23</sup> Caroline Ford, *Creating the Nation in Provincial France: Religion and Political Identity in Brittany* (New Jersey: Princeton University Press, 1993).

<sup>24</sup> El trabajo ha sido citado en una nota del capítulo anterior como: Severiano Guastavino Robba y Guillermo Guastavino Gallent, «Un siglo de teatro valenciano...», y editado como libro.

<sup>25</sup> Autor de más de la mitad de las obras líricas (escritas por valencianos) estrenadas en el último cuarto del XIX.

<sup>26</sup> La inserción en el título de la obra de las localidades o barrios de Valencia donde se localiza la acción, como Favareta, Picaña, Alboraya, el Grao o Ruzafa, muestra un claro intento de aproximar el entorno de la obra al público.

Será el período comprendido entre 1915-1936, el de mayor producción de teatro valenciano y de zarzuelas y revistas en lengua vernácula. Más de treinta compositores contribuyen a dotar musicalmente los libretos de este período, entre los que destacan Miguel Asensi Martín, Juan Sánchez Roglá y Francisco Rodríguez Pons. Véase la producción de estos compositores en la Tabla 2.

Visto de este modo, el repertorio de zarzuela valenciana, con sus connotaciones localistas, se presenta como un fenómeno de representación regional del género zarzuelístico cuya funcionalidad no es otra que ofrecer un tipo de entretenimiento cercano, geográfica y lingüísticamente, al público; sin proponer una alternativa o variedad respecto a las producciones del Reino y contribuyendo, por tanto, al binomio región-nación.

Tabla 1. Producciones líricas de Juan García Catalá, Rigoberto Cortina Gallego y Vicente Peydró Díez.

TÍTULO	MUSICA	TEXTO	LUGAR Y FECHA DEL ESTRENO
<i>En lo mercat de Valencia</i>	Juan García Catalá	Francisco Palanca y Roca	¿? 1851
<i>Un casament en Picaña</i>	Juan García Catalá	Francisco Palanca y Roca	T. Princesa. 26 - XI - 1859
<i>Suspirs y llágrimes</i>	Juan García Catalá	Francisco Palanca y Roca	¿? 1860
<i>¡El sòl de Ruzafa!</i>	Juan García Catalá	Francisco Palanca y Roca	T. Princesa. 5 - X - 1861
<i>Els amants d'Alboraya</i>	Juan García Catalá	Ramón Marsal Zamorano	¿? 1862
<i>L'agüela Poala.</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Ricardo Cester Nadal y Carmelo Navarro Llombart («Constantí Llombart»)	¿? 1885
<i>L'agüelo Cuc</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Joaquín Balader Sanchis y Eduardo Escalante Matéu;	T. Apolo. 8 - XI - 1877
<i>El benefisi de mora</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Juan Colom Sales	T. Ruzafa. 15 - XII - 1881
<i>Un capitá de cartó</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Rafael Bolúmar Font	T. Ruzafa. 14 - XII - 1882
<i>Un flamenco d'Alboraya</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Campos Martí	T. Ruzafa. 5 - II - 1885

<i>Garrotá de sego</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Mamano Piquer («José Ovara»)	¿? ¿?
<i>Un granerer en casaca</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Campos Martí	T. Ruzafa. 8 - II - 1887
<i>El matalafer</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Mamano Piquer («José Ovara»)	¿? ¿?
<i>El mestre d'escola</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Francisco Bellido Campos	T. Princesa. — 1878
<i>La pentinaora</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Mamano Piquer («José Ovara»)	T. Princesa. 1 - I - 1878
<i>Nelo Testets</i>	Rigoberto Cortina Gallego	José Campos Martí	T. Ruzafa. 15 - XII - 1887
<i>¡La sombra de Carracuca!</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Luis Cebrián Mezquita y Carmelo Navarro Llombart	T. Ruzafa. 20 - I - 1876
<i>El trovaor</i>	Rigoberto Cortina Gallego	Juan Colom Sales	
<i>Agradar es el propósito</i>	Vicente Peydró Díez	Vicente García Valero	T. Princesa. 15 - XII - 1883
<i>Les barraques</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	T. Princesa. 10 - XI - 1899
<i>La ciudad del porvenir, o desde Valencia al sèl</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Navarro Gozalvo	T. Ruzafa. ¿?
<i>La chent de trò</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	¿? 2 - XII - 1896
<i>Desde Pusol a Valencia</i>	Vicente Peydró Díez	Vicente Peydró Díez	
<i>Flamencos y peteneres</i>	Vicente Peydró Díez	Vicente Peydró Díez	
<i>El Chuí final</i>	Vicente Peydró Díez	José Campos Martí	T. Ruzafa. 1 5 - X - 1887
<i>El gallet de Favareta</i>	Vicente Peydró Díez	José Campos Martí	¿? 9 - IV - 1896
<i>Milord Quico</i>	Vicente Peydró Díez	José Campos Martí	T. Ruzafa. 20 - I - 1887
<i>Noblea de cor</i>	Vicente Peydró Díez	José Guzmán Guallar	¿? 12 - VIII - 1892
<i>Porta Coeli</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	¿? 20 - XI - 1908
<i>Portfolio de Valencia</i>	Vicente Peydró Díez	Vicente Fe Castell y Maximiliano Thous Orts	T. Princesa. 15 - I - 1898

<i>El presilari</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	T. Princesa. 14 - III - 1901
<i>Quintos y reganchaors</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	T. Ruzafa. 21 - XII - 1888
<i>De Valentía a París, o Viache a la Expositió</i>	Vicente Peydró Díez	Eduardo Escalante Feo	T. Princesa. —1901

Fuente: Guastavino Robba y Guillermo Guastavino Gallent, "Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1974).

Tabla 2. Producción lírica en valenciano de Miguel Asensi Martín, Juan Sánchez Roglá y Francisco Rodríguez Pons.

TÍTULO	MUSICA	TEXTO	LUGAR Y FECHA DEL ESTRENO
<i>A la vora del riu, mare...</i>	Miguel Asensi Martín	Maximiliano Thous Orts y Fausto Hernández Casajuana	T. Regües. 28 - X - 1919
<i>A pas de chagant</i>		Vicente Alfonso Andréu	T. Regional. 30 - XII - 1926
<i>Ací no paga ni Déu</i>		Ignacio Ruiz Íñiguez	T. Novedades. 15 - III - 1934
<i>Ama, ¿hi ha foc?</i>		Maximiliano Thous Orts y Fausto Hernández Casajuana	T. Regües. —1930
<i>Cacan y tramusos. Medida en colmo</i>		José Peris Celda	T. Moderno. 4 - XII - 1927
<i>Cartelera de Espectáculs</i>		José Beut Pastor	Moncada. T. Ideal Rosales. 3 - IV - 1932. Valencia. T. Novedades. 28 - X - 1932
<i>Chagants y nanos</i>		Rafael Gayano Lluch	T. Regional. 8 - X - 1926
<i>Esta nit es Nochebuena</i>		Francisco Colom Sales y Francisco Pierrá	T. Regional. 24 - XII - 1926
<i>L'estudiant resusitat</i>		Vicente Nicolau Balaguer	Altar plaza del Pilar. —1927
<i>Mare, no liu diga al pare</i>		Maximiliano Thous Orts y Fausto Hernández Casajuana	T. Moderno. 13 - IV - 1927

<i>...M'he deixat les espardenyas</i>		Maximiliano Thous Orts y Fausto Hernández Casajuana	T. Ruzafa. 6 - IV - 1921
<i>Modistilles y estudiants</i>		Vicente Alfonso Andréu	T. Regional. 19 - X - 1926
<i>Salpicó d'anguiles</i>		José Peris Celda y José Beut Pastor	T. Moulin Rouge 19 - XII - 1931
<i>El portalet de la chungu</i>		Fausto Hernández Casajuana	T. Regües. 5 - IV - 1919
<i>Tersera part del "Tenorio"</i>		José Peris Celda	T. Regional. 30 - X - 1926
<i>El tòc del caragol</i>		Ramón Andrés Cabrelles	T. Apolo. 10 - XII - 1936
<i>Trac-ca-trac.</i>		Fausto Hernández Casajuana	T. Novedades. 10 - XII - 1932
<i>¡Ya no sona la guitarra!</i>		Rafael Clemente y Felipe Meliá Bernabéu	T. Regional. 8 - X - 1926
<i>A la lluna de Valensia</i>	Juan Sánchez Roglá. En colaboración con José María Esteve	Francisco Barchino Pérez y Vicente Vidal Corella	T. Princesa. 25 - XI - 1924
<i>Les amoroses</i>		Francisco Barchino Pérez	T. Moderno. 22 - IV - 1927
<i>El botieari de Villarreal</i>		Manuel Soto Lluch	T. Regional. 11 - I - 1927
<i>¡La caraba!</i>		Francisco Barchino Pérez	T. Regional. 8 - X - 1926
<i>Clar de lluna</i>		Francisco Fernández Montoya y Daniel Herrero	T. Regional. 19 - XI - 1926
<i>La clavariesa</i>	Juan Sánchez Roglá	Francisco Barchino Pérez y Vicente Vidal Corella	Alicante. T. Monumental. 10 - VII - 1926. Valencia. T. Princesa. 24 - XI - 1926
<i>Chent de mala casta</i>		Miguel Tallada y Vicente Vidal Corella	T. Novedades. 2 - XI - 1932
<i>D'aquella Valensia... ya no queda res</i>		Vicente Vidal Corella	T. Princesa. 15 - XII - 1928
<i>El fillol</i>		Manuel Grau Gómez y José María de la Torre	T. Regional. 10 - II - 1927



<i>Honra entre llengües</i>		Rafael Martí Orberá	T. Regional. 20 - I - 1927
<i>Pepico Valencia</i>		Vicente M. Carceller y Vicente Vidal Corella	T. Nostre Teatre. — I - 1935
<i>¿Qué pasa en Valencia?</i>		José Castañer Fons y Jesús Morante Borrás	T. Novedades ¿?
<i>La Sanc del Señor</i>		Vicente Vidal Corella	T. Regional. — 1926 T. Moulin Rouge. 30 - XII - 1931
<i>Tomata, pimentó y tollina</i>		Francisco Barchino Pérez y Vicente Vidal Corella	T. Regional. — 1927
<i>Valensia a la moda</i>		Vicente Vidal Corella	T. Libertad. 12 - XII - 1931
<i>A la teua reixa...</i>	Francisco Rodríguez Pons	Alfredo Sendín Galiana	T. Regional. 3 - XII - 1926
<i>Amorosida</i>		Alfredo Sendín Galiana y Vicente Palomar	T. Regional. 1 - I - 1927
<i>Noblea de Rasa</i>		Rafael Gayano Lluch	T. Regional. 12 - III - 1927
<i>El primer net</i>		Manuel Soto Lluch	T. Moulin Rouge. 2 - I - 1932
<i>¿Quí soc yo?</i>		Vicente Montesinos Palomares	T. Regional. — 1927
<i>Els reixos dels pobres</i>		Rafael Gayano Lluch	T. Regional. 5 - I - 1927
<i>Ruzafa-Bolleria- Mataero</i>		José Gómez Polo y Alfredo Sendín Galiana	T. Ruzafa. 3 - V - 1928
<i>El so Rafael torna a Valensia</i>		Eduardo Buil	T. Princesa. 3 - XII - 1927
<i>¡Ya tens mare!</i>		José Gómez Polo	T. Regional. 24 - III - 1927
<i>El fillol</i>		Manuel Grau Gómez y José María de la Torre	T. Regional. 10 - II - 1927

Fuente: Guastavino Robba y Guillermo Guastavino Gallent, "Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1974).

Encontramos, sin embargo, otro problema que atañe al ámbito musical, esto es: la inexistencia de muchas de las partituras que acompañaban a estos libretos y, más crucial todavía, la falta de un análisis y revisión de la música que se ha conservado (la mayoría en la Sociedad General de Autores en Cataluña), así como un estudio de los libretos.

Por otra parte, la clarificación de Barbieri sobre la naturaleza del material, es decir, la españolidad de —la música popular de la montaña de Cataluña como la de Andalucía o la del centro de Castilla” incide en el concepto de música nacionalista, cuestión que trata Dhalhaus, quien refiere que el que una pieza musical se sienta como particularmente nacional, es una característica inseparable de la obra<sup>27</sup>.

Desde luego, la zarzuela cumplía con esta función: género genuino del teatro lírico nacional. La caracterización de sus tipos regionales no empañaba dicha funcionalidad, sino que servía para mostrar la diversidad de caracteres que constituían la totalidad de la nación. Esta era la perspectiva de las creaciones en que trabajó Serrano; obras que partían de una propuesta esbozada por Inzenga, esto es, un teatro lírico concentrado en «la historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y las marchas nacionales y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad»<sup>28</sup>. Sin embargo, la existencia del corpus catalán al que se ha referido quiebra el discurso del compositor madrileño y se muestra más problemático, si cabe. Al momento surgen cuestiones relativas a los vocablos empleados en dicha proposición como, por ejemplo: Tradiciones y costumbres, cantos y bailes populares, himnos... ¿De qué zona? ¿De qué territorio?

Resulta, entonces, problemático catalogar de zarzuela regional a una serie de creaciones emanadas de unos presupuestos —nacionales” como fueron las de Serrano. Muchos de los entornos de las obras catalogadas de este modo podrían estar localizados en diferentes puntos de la geografía, con la única distinción del recurso folclórico, que no resulta determinante. La función es representativa de un muestrario de una parte de España, no de una región en

---

<sup>27</sup> Véase Carl Dahlhaus, *Between modernism and nationalism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, trad. Mary Whittall, (Berkeley: University of California Press, 1980), 86.

<sup>28</sup> José Inzenga, —“la ópera española”, *La España Musical*, 3 de mayo de 1873, 356.

concreto. Con todo, la peculiar interpretación, por parte de Serrano, de las premisas de Barbieri sobre las que debía construirse el genuino teatro lírico español, con especial atención al localismo como signo de caracterización de lo nacional, encuentra respuesta ya en *El olivar* (1902).

Este dilatado excursus incide en la construcción de la figura y obra de José Serrano como paradigma de la inserción del patrimonio folclórico diverso de cada región como elemento contributivo en la creación de la identidad nacional en el plano lírico-teatral. Serrano no pretende sino apoyarse en una parte del acervo músico-cultural que era familiar (y popular), a través de diferentes espectáculos, entre el conjunto de la sociedad española y que esta tomaba como representación de la identidad de la nación.

### **III. 2. 2. La adhesión al tipismo. Dos ejes emblemáticos: *El olivar* y *La mazorca roja***

Los deseos por conectar con el espíritu del género definido por Barbieri orientan a Serrano hacia la pervivencia de prácticas que serán recogidas en *El olivar* (1902). En esta producción hay, sin embargo, una renovación de autores, escenario y ambientación territorial. Nuevos colaboradores literarios<sup>29</sup> (noveles en asuntos teatrales); colaboración musical<sup>30</sup> por vez primera; coliseo nuevo: Teatro Eslava; primera aproximación a la jota, tildada por Luis Arnedo,<sup>31</sup> en su crónica sobre esta zarzuela como «El himno más nacional de España»<sup>32</sup>... se combinan con la eterna recurrencia al pasodoble y una de las predilecciones de Serrano, cual es, la recreación de la música popular andaluza.

---

<sup>29</sup> El agradecimiento de la oportunidad de estrenar queda explicitado en la dedicatoria del libreto editado por la Sociedad de Autores Españoles en 1902 por parte de los libretistas: «a los maestros José Serrano y Tomás Barrera. Testimonio de reconocimiento y de amistad sincera de sus compañeros».

<sup>30</sup> Tomás Barrera Saavedra (1870-1938) colaboró con Serrano en *El olivar*. Ambos se conocían, según relata Vidal Corella, de los tiempos de estudiantes en el Conservatorio de Madrid, en el que Barrera había sido discípulo de Chapí. Barrera era pianista y ejerció como director de la orquesta del Teatro de la zarzuela.

<sup>31</sup> Luis Arnedo Muñoz (1856-1911) fue un compositor y pianista, natural de Almansa, que realizó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, y fue aquí, en Madrid, donde desarrolló su trayectoria profesional como director en orquestas de zarzuela, maestro de coros en el Teatro Real, y crítico musical. En el plano compositivo, escribió zarzuelas y sainetes, en los que se parodiaba tanto zarzuelas como óperas, que gozaban de gran popularidad.

<sup>32</sup> L. Arnedo, «Novedades teatrales», *El País*, 15 de enero de 1902, 2.

También el libreto ofrecía un dualismo, derivado de la condición de los libretistas, que procuraba a Serrano el terreno ideal para insertar sus páginas musicales. De una parte, el hecho que los libretistas de *El olivar* fuesen oriundos del entorno geográfico donde se desarrolla la acción inyectaba una dosis de verismo, a través de locuciones, giros y sentencias; mientras que, por otro, el libreto estaba cargado de un notable convencionalismo argumental<sup>33</sup>, lo que incidía en el tono de la crítica. Con todo, las situaciones diversas proporcionaban oportunidades a los compositores para crear el ambiente musical con «sabor nacional».

El mismo cronista de *Vida galante* se hacía eco de «la autenticidad» del carácter de los números musicales. En este sentido, señalaba que «los más salientes y aplaudidos: el vals, la jota y el pasodoble; de corte delicado el primero, briosa e inspirada la segunda y de mucho sabor español el tercero»<sup>34</sup>. Esta misma sapienza «de gustaba» el crítico del *Heraldo de Madrid* cuando anotaba que eran «números briosos, inspirados y de mucho sabor español, cuyos ecos llegarán al campo de la música callejera, explotada por los organillos»<sup>35</sup>. Es significativa la continua vinculación de los números con el término español por parte de ambos críticos.

La introducción al primer número de esta zarzuela: «Coro de la riña», muestra la preocupación de Serrano y Barrera por dotar de un ambiente sonoro apropiado al dramatismo de la escena. La inscripción que acompaña a los primeros compases de la partitura para canto y piano, esto es, «a cada lado de la escena Matana y Guaidios en actitud agresiva y sujetados por un grupo del Coro de hombres»<sup>36</sup> es acompañada por recursos que favorecen la tensión del episodio, tales como un tempo en Allegro vivo, trémolos, crescendo continuo desde el piano o grupos de tres notas por grados conjuntos en progresión ascendente arropados por un ritmo en *ostinato*. La confrontación dialogada de los dos coros, en forma de mutuo desafío, pero con el mismo diseño rítmico-

---

<sup>33</sup> En palabras del crítico de *La Correspondencia Militar*: «un asunto sencillo, basado en el odio entre dos familias [...] la hija de la víctima y el hijo del supuesto matador, son los Romeo y Julieta de estos Capuletos y Montercos baturros...» (O, «Teatro Eslava. El Olivar», *La Correspondencia Militar*, 15 de enero de 1902, 3).

<sup>34</sup> «Tramoya», «Semana Teatral. El olivar», *Vida Galante*, 31 de enero de 1902, 14.

<sup>35</sup> «Espectáculos. Los estrenos», *Heraldo de Madrid*, 15 de enero de 1902, 3.

<sup>36</sup> Véase la primera página de «El olivar» en José Serrano, *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano* 1 (Madrid: Casa Mott, 1912), 65.

melódico, incrementa la tensión entre los protagonistas de la escena; dramatismo que impregna la mayor parte de la obra.

Serrano y Barrera eran conscientes del gusto por ciertos arquetipos de bailes populares celebrados en fiestas de los pueblos de todo el territorio español, tales como el vals, la polca o la mazurca, y utilizados exitosamente en el teatro lírico del momento. Sin embargo, tratándose *El olivar* de una zarzuela costumbrista, la recurrencia el folclore hispano se muestra presente en gran parte de la obra. De igual modo, es también visible la apuesta por introducir páginas musicales en situaciones de escenificación colectiva; como se corrobora en cuatro de los seis números de que consta la partitura de la zarzuela. Además del primer número, los compositores volvieron a crear páginas corales para otros dos números, el N° 3 y el que cerraba la intervención musical, el N° 6.

El “Oro de la iglesia” (N° 3) es fruto de una de las prácticas ampliamente extendidas en el entorno lírico teatral: la inserción de material sonoro en una celebración de carácter colectivo. Este convencionalismo, dada la ruralidad del contexto en que se desenvuelve la trama, “oliga” a volver la mirada a la tradición. Y, en consecuencia, Serrano y Barrera construyen un número sobre el ritmo y estructura de la jota; con patrones rítmico-armónicos y formulas melódicas evocadoras (Ejemplo 1). Esta misma manifestación colectiva, esta misma escena, constituye la excusa para la incorporación del siguiente número, también arquetípico de estos cuadros: el pasodoble (N° 4), también afectado en su desarrollo por el aire de jota.

Ejemplo 1. N° 3. Coro de la Misa de *El olivar*.

Mo - ci - cas que vais á mi sa - cuan - do re - zais con fer - vor

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El «Nº 4. Pasodoble», principia con «el alegre toque de cornetas y marciales acordes de la banda»<sup>37</sup>. La introducción, como en otros pasodobles de Serrano, evoca el origen militar de este tipo de piezas como marcha de desfile (Ejemplo 2). La similitud de algunos motivos melódicos con otros pasodobles que escribió Serrano es palpable al compararse con ejemplos de números escritos para acompañar la presencia de una agrupación similar. Sirva como ejemplo, el cotejo entre el Ejemplo 2 y el tema que sigue a la introducción en el «Nº 4. Paso-doble de la bandera», que escribiese unos años más tarde, en 1907, para *La banda Nueva* (Ejemplo 3).

Ejemplo 2. Nº 4. Paso-doble de *El olivar*.

Ejemplo 3. Nº 4. Paso-doble de la bandera de *La banda Nueva*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>37</sup> L. Arnedo, «Novedades teatrales», *El País*, 15 de enero de 1902, 2.

En este número, el del pasodoble, y en el siguiente, el «Terceto de gitanos»<sup>38</sup> (Nº 5), se evidencia una de las cualidades de Serrano: su destreza para descubrir escenas idóneas que permitan la inserción de música; si bien, para algunos cronistas, se veían un tanto forzadas ciertas situaciones. Este era el caso de la inclusión de una banda militar en aquella reducida comunidad de vecinos. Así pues al cronista del semanario satírico *Gedeón* le «chocó sobremanera ver colarse en escena a unos cuantos músicos militares, siendo así que la acción de *El olivar* pasa en un pueblo donde no es posible que esté destacado un regimiento, ni siquiera un batallón»<sup>39</sup>.

Aun así, la escena del pasodoble pretende ofrecer un ambiente sonoro que contribuya a dotar de realismo la escena. De este modo, se presentan tres planos sonoros que se complementan para lograr, en la segunda parte del pasodoble un contrapunto entre las voces masculinas y femeninas, al que se adhiere la parte de la orquesta, imitando la banda de música, que alterna con los toques de las cornetas. La «autenticidad» del cuadro musical colectivo intenta, no obstante, ampliarse con la emulación de la rondalla y la inserción de uno de los patrones rítmico-armónicos característicos.

La búsqueda de una conexión entre folclore autóctono (nacional) y situaciones argumentales, es más evidente, si cabe, en los dos últimos números, el Nº 5 titulado «Terceto de gitanos» y en el que cierra la partitura de esta zarzuela: la «Jota del olivar» (Nº 6). En cuanto al primero, Luis Arnedo comentaba en su reseña que «el terceto de gitanos es extraño y original, está tratado con mucho acierto en la orquesta y su corte de *soleá* bien determinado por la brusca terminación en la quinta del tono»<sup>40</sup>. Esta extrañeza aludida por el cronista es el resultado del empeño de Serrano por dotar de naturalidad sonora la escena.

Desde los primeros compases del número se pretende la clarificación que entraña la situación contextual de la escena. Los pasos y rebuznos del burro son, idealmente, reproducidos por la orquesta y la tensión que exige el momento, para que los protagonistas de la escena no sean descubiertos, es

---

<sup>38</sup> Podría entenderse que se trata de tres personajes masculinos pero, en realidad, se trata de un hombre (Juan Ramón); una mujer (Azucena) y un niño (Jeromillo), cuyas intervenciones son meramente declamatorias, por lo que la página musical se reduce a las intervenciones de los otros dos, con mayor protagonismo por parte de Juan Ramón.

<sup>39</sup> «Gedeón moreno», *Gedeón*, 22 de enero de 1902,

<sup>40</sup> L. Arnedo, «Novedades teatrales», *El País*, 15 de enero de 1902, 2.

reflejada en el tratamiento armónico. Los dos planos sonoros en que se desenvuelve la página folclórica se contraponen en el aspecto rítmico melódico, la “libertad” del cante y el *ostinato* del acompañamiento. Pasado ya el momento de tensión, un nuevo aire, ligero y desenfadado, se inserta en la escena, estableciendo un nuevo punto de ruptura. En todo el número se observa el mayor peso del gitano con ocasionales réplicas de su acompañante femenina, maldiciendo su suerte por su situación. En la página musical, repleta de ornamentaciones, se advierte el intento de aproximación al estereotipo del cante andaluz como lenguaje propio de la etnia gitana.

Acaso de manera intencionada, la referencia al folclore llega a su punto más álgido en el número que cierra la ambientación sonora, la “Jota del olivar” (Nº 6). La inserción de la jota cumplía un doble objetivo, esto es: manifestación del folclore autóctono, presente en la mayor parte de la geografía española, y género emblemático del folclore aragonés. Así, el número compuesto por Serrano y Barrera se inserta dentro de los cánones del género de la jota y la situación argumental de la obra. En correspondencia con la tensión de la trama argumental y relacionada con las faenas del campo, la jota “olivera”<sup>41</sup>, como refiere Arnedo, de la obra de Melantuche (1869-1927) y García-Arista (1866-1946) recopila, en la parte final del número, la práctica totalidad de la trama argumental. Allí se concentran el obligado desdén de la amada hacia el amante; la exaltación y plegaria a la Virgen del Pilar (tema recurrente en muchas de las jotas) y la confrontación dramática de dos de los protagonistas de las familias enfrentadas (los Pochos y Los Tanos): Crispín (hermano de Juana) y Cayetano (enamorado de Juana). Véase si no en las cuartetos coplas o «cantas» siguientes:

GUAI.

Tan hondo grabé tu nombre,  
que á perder eché un olivo:  
¡si me llegas á olvidar!...  
¡qué lástima de arbolico!<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Característica del Bajo Aragón.

<sup>42</sup> Si bien en la página 36 del libreto publicado en 1902 por la Sociedad de Autores Españoles, los autores asignan esta cuarteta a “Guaidiós”, Serrano, en la reducción para canto y piano de *El olivar* atribuye el papel a “un tenor” y con una modificación textual sobre el original: “Eché a perder un olivo/por poner en él tú nombre/y después me has *despreciao*/que lastima de *arbolico*”. Véase José Serrano Simeón, *Colección completa...1*, 46.



CRIS. Y GRUPO 2.º

Aguárdate, si eres guapo;  
aguarda, mozo valiente,  
que hoy tenemos que ajustar  
aquella cuenta pendiente.

CAY. Y GRUPO 1.º

Ven pronto, si quieres algo;  
ven pronto, que aquí te espere,  
y ajustaremos las cuentas  
con la punta del acero.

JUA.

¡Virgen Santa del Pilar,  
ten de todos compasión,  
y no nos niegues tu amparo  
en tan grave situación!

¡Por Dios, que no vengan!  
¡qué va á ser de mí!  
¡Si aquí los dos vienen  
yo voy á morir!

La estructura musical que diseñaron Serrano y Barrera se ajustaba plenamente a los preceptos de las jotas aragonesas, esto es, baile, canto e interpretación instrumental, cuya adaptación orquestal intentaba emular a una rondalla en la que, como es sabido, participan fundamentalmente la guitarra, laúd y bandurria. La distinta funcionalidad<sup>43</sup> de cada uno de estos instrumentos y la posibilidad de inserir instrumentos de viento, que participaban de las jotas antiguas, como chiflos o dulzainas, ofrecía ciertas posibilidades de recreación de estos conjuntos instrumentales a través de la orquesta; especialmente en el baile, que precede canónicamente al canto de la jota. Así, en su intento de adaptar el grupo instrumental habitual de las jotas al dispositivo orquestal (con la intención de dotar de realismo al entorno sonoro del baile), los compositores establecen una base rítmico-armónica asignada a contrabajos y chelos, (encargados de la ~~la~~ "lamada"<sup>44</sup>) que se verán respaldados progresivamente por fagot, clarinete, trompa y resto de metales en sucesivas variaciones. La melodía es interpretada por los violines, con detalles de ornamentación final de cada frase a cargo de flautas y oboes.

---

<sup>43</sup> En la interpretación de jotas, es habitual que la guitarra, como instrumento grave, toque acordes rasgados. La bandurria, la voz más aguda, se encarga de las melodías instrumentales, mientras que el laúd suele funcionar como instrumento contrapuntístico.

<sup>44</sup> Cuatro rasgueos (compases en la obra de Serrano y Barrera).

Hasta tal punto se esmeraron letrista y compositor por ceñirse a los arquetipos del género que en la —Jota del olivar” es claramente perceptible cada una de las variaciones instrumentales que preludian el canto, con transiciones marcadas y dos planos sonoros nítidamente diferenciados; en particular en las primeras variaciones, aun cuando posteriormente se inserte un contrapunto muy sutil. De igual modo, puede advertirse en cada variación instrumental la clásica estructuración de ocho compases de duración, la mitad de tónica y la otra mitad de dominante (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. N° 6. Jota del olivar de *El olivar*.

1ª variación.

2ª variación

### 3ª variación

The image shows a musical score for the 3rd variation, measures 57-61. It consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system (measures 57-60) features a treble staff with a melodic line containing several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 61-64) continues the melodic and accompanimental patterns, with more triplet markings in the treble staff.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

A pesar de la exaltación de lo autóctono y de la aceptación<sup>45</sup> que *El olivar* tuvo, por parte de la crítica y público del momento, no ocupa un lugar destacado entre las partituras memorables del compositor. Exceptuando el manuscrito que se halla en la Sociedad General de Autores y la *Colección completa de las obras musicales de José Serrano* que editara Mott en 1912, no existe ninguna adaptación para otros grupos instrumentales, tal como sucede con otras obras de Serrano.

Con todo, frente al extenuante recurso del teatro sainetesco, esta apuesta, en el “género chico”, por la tradición de costumbres “verguinas” de cada región, que conformaba, a la vez, la “esencia de la nación”, constituía una experiencia óptima como variedad del teatro lírico del momento y favorecía propósitos renovados de los empresarios teatrales. Y, sobre todo, dejaba abierto el camino para otras producciones de características análogas. No obstante, sin dejar de valorar la totalidad del trabajo de Serrano y Barrera, conviene reforzar la idea que apuntaba la prensa sobre los números más ovacionados: el pasodoble y la jota olivera. Es más, con respecto a la

<sup>45</sup> Según Vidal Corella, «el éxito de *El olivar* fue completo, representándose la obra en todos los escenarios españoles, pero de manera especial en Zaragoza, donde los autores fueron objeto de cálido homenaje por público, prensa y autoridades, que culminó en un espléndido banquete» (Vidal, *El maestro Serrano...*, 98).

estimación de la producción, sirva como ejemplo el comentario que apuntaba el cronista de *Gedeón*: «Porque la verdad es que *El Olivar* no está mal... no está mal... ¡pero *ridiós*, le hemos atizado un bombazo que para sí lo quisiera Shakespeare si estrenara ahora el *Hamlet!*»<sup>46</sup>.

La concentración argumental y musical en diferentes regiones, como alternativa a las producciones del momento, obtenía un respaldo importante, pocos meses antes del estreno de *El olivar*, con el «boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas»<sup>47</sup> titulado *Dolorettes*, estrenado en el Teatro Apolo, cuyo autor del libreto era, precisamente, el alicantino Carlos Arniches. Esta recurrencia al folclore regional, y aun nacional, es reflejada también por el crítico de *La Correspondencia Militar* cuando escribe: «la jota del cuadro segundo es una jota más sin novedad alguna; sin embargo, el último tiempo del número de la dulzaina es muy vigoroso y de situación»<sup>48</sup>. El alago al número con el que mejor se identifica la música folclórica con el contexto argumental, es también coincidente con el de Laserna, quien señala: «Un número tiene la partitura sobresaliente, que brinda la situación escénica, con la que el músico ha sabido compenetrarse admirablemente. Es el monólogo de la dulzaina»<sup>49</sup>.

La favorable acogida de *El olivar* espoleó los ánimos de los empresarios del Teatro de la Zarzuela<sup>50</sup>, que tenían en su poder, desde hacía un año, los originales de una zarzuela de costumbres andaluzas: *La mazorca roja*, cuyo libreto se debía a Tristán Larios (que ya había trabajado con Serrano en *Coplas y vino*). La ascendencia geográfica de este, como había sucedido con Melantuche y García-Arista, ofrecía una relación de proximidad y conocimiento del ambiente en que se desarrollaba el argumento, de la idiosincrasia de los personajes, la dosis de verismo que se impregnaba a los hechos y el exotismo de la contextualización geográfica. Estas características son recogidas por el crítico de *La Época*: «El Sr. Tristán, autor del libro, ha sabido relatar fielmente varias escenas muy animadas de un cortijo andaluz, dando al cuadro

---

<sup>46</sup> «Gedeón moreno», *Gedeón*, 22 de enero de 1902, 6.

<sup>47</sup> Barce, «El sainete lírico...», 494.

<sup>48</sup> «Do de Lara», «Gómicos y artistas», *La Correspondencia Militar*, 29 de junio de 1901, 3.

<sup>49</sup> José de Laserna, «Teatros», *El Imparcial*, 29 de junio de 1901, 3.

<sup>50</sup> Es necesario referir que el propósito inicial de los autores era estrenar la obra, independientemente del coliseo donde se realizase el estreno. Además del ofrecimiento al Teatro de la Zarzuela, también fue ofrecida la obra a la empresa del Teatro Apolo.

verdadero color y la característica gracia de la tierra de María Santísima»<sup>51</sup>. En consonancia con esta visión y en extensa reseña, refiere el cronista del *Heraldo de Madrid*: «los caracteres son humanos; sienten, y hablan, y juegan en la acción en la medida de su importancia respectiva»<sup>52</sup>.

A ello se sumaba, la inclinación de Serrano hacia la música de caracteres que entroncan con el folclore andaluz. De hecho, Serrano había demostrado ya esta propensión incluso antes de dedicarse al mundo del teatro lírico. Las canciones que escribiera en sus primeros años en Madrid, como *Gitana* o *En la reja*, dan fe de esa inclinación. El mismo Vidal Corella, el biógrafo más cercano a Serrano por los detalles aportados, desvela el aprendizaje de Serrano:

[...] tenía éste lugar excelente para ambientarse en los cantos populares, tan variados, y conocer sus ritmos y giros melódicos —ya escuchados en sus años de bohemia en las noches madrileñas del teatro de la Alhambra, del salón Actualidades y de los «tablaos» de los cafés cantantes de las calles Montera, de la de Atocha, de la de Hortaleza...-, en el propio teatro de la Zarzuela. Actuaba allí el gracioso primer actor Pablo Arana, que interpretaba con impecable estilo el cante andaluz. En su camerino se reunían también dos excelentes guitarristas: Miguel Borrull y Amalio Cuenca, amigos y admiradores de Serrano, quien acudía a escucharles, así como al actor, que cantaba quedamente aprovechando las pausas de sus intervenciones teatrales en el escenario. A veces era el propio Serrano el que cogía la guitarra y se disponía a acompañar al cantante<sup>53</sup>.

Tres aspectos de esta producción revelan algunas de las prácticas llevadas a cabo por compositores zarzuelísticos destacados, presentes algunos de ellos, también, en Serrano, a saber: el uso de la introducción para exponer temas o «motivos cargados de significado extramusical y, a la vez constructivo»<sup>54</sup>, que reaparecerán en producciones posteriores; la explotación de situaciones musicales en escenas de aparente banalidad en la trama argumental; y la presencia, cada vez más acusada, de la transculturización en el teatro lírico, como consecuencia del incremento del mestizaje cultural en la segunda mitad del XIX, cada vez más del gusto de la audiencia. Pues, a tenor de lo que alude Vidal, «Gustaron extraordinariamente los seis números de que consta la partitura, pero de manera especial el magnífico coro de «murmuración», y por supuesto, la canción del afilador»<sup>55</sup>. Precisamente, el «Coro de la murmuración» (Nº 4) es un reflejo de la variedad folclórica que

<sup>51</sup> G. B., «Teatro de la Zarzuela», *La Época*, 10 de mayo de 1902, 3.

<sup>52</sup> «Los teatros», *Heraldo de Madrid*, 10 de mayo de 1902, 1.

<sup>53</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 95-6.

<sup>54</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 35.

<sup>55</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 99.

puede hallarse en la región andaluza. La profundidad del canto, entonado por uno de los personajes (Manuel), coadyuvado por la emulación del acompañamiento de guitarra en la parte orquestal (Ejemplo 5), contrasta con el carácter y patrón rítmico armónico que se ofrece en el papel asignado al coro (Ejemplo 6), cuya intervención está construida sobre el ritmo de tango<sup>56</sup>.

Ejemplo 5. N° 4. Coro de la murmuración de *La mazorca roja*.

The musical score for Example 5 is in 3/4 time and B-flat major. It features a vocal line for 'MANUEL' and a piano accompaniment. The vocal line consists of two phrases: 'Añan ti - ra - o mi ca - ri - ño' and 'co - mo un ni - ño'. The piano accompaniment includes a '1er Tiempo' section marked 'ff' and a 'poco rit' section. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets, with some notes marked with accents (>).

Ejemplo 6. N° 4. Coro de la murmuración de *La mazorca roja*.

The musical score for Example 6 is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line for the Coro and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics 'é. Ya se lo han con ta o tó ¡Chits! Mira en su ca ra la'. The piano accompaniment is marked 'Tiempo de Tango' and features a rhythmic pattern of eighth notes and triplets. The piano part includes a '3' marking above the first measure of the vocal line, indicating a triplet.

<sup>56</sup> Es necesario que el vocablo sea aplicado en su contexto en el que comúnmente se conoce como "tanguillo", como evolución del ritmo de habanera. No debemos confundirlo con el tango argentino.

The image shows a musical score for two parts: 'Tenores y Bajos' (Tenors and Basses) and 'Corn.' (Cornet). The lyrics are: 'ra - bia mira en su ca ra er fu - ró. Ca - yar mor - mu - ra o - ra que'. The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with a 7/8 time signature and a melody with a 3/8 time signature. The piano part is marked with 'mf' (mezzo-forte) and includes a '3' indicating a triplet.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La —Escena y coplas del amolador” (Nº 2) bebe, al mismo tiempo, de esta —moda” musical (pero de los cafés cantantes), a la vez que muestra una referencia sobre el folclore andaluz, ya que se asienta también sobre un tanguillo. Esta aproximación a —al moda” se refleja también en el tono de este número, «unas coplas muy pícaras que se pueden relacionar con los cuplés sicalípticos que tan de moda se estaba poniendo entonces»<sup>57</sup>. Queda patente, además, en este número, la habilidad de Serrano para encontrar situaciones musicales. Así, la entrada en escena de un afilador (a quien Manuel lleva su navaja para que la afile) se acompaña de una sonoridad, el sonido de su flauta, caramillo o xipro (con la que anuncia su llegada), prolongada con la rítmica resonancia de la rueda del artilugio que proporcionan la excusa perfecta para que Serrano convenga un número musical.

Dos prácticas a las que Serrano recurrirá en otras obras principian en *La mazorca roja*. De una parte, el uso de introducciones, donde presenta el material de cada número, sin desvirtuar el tempo de cada uno de ellos. El vigor que ofrece la —Escena andaluza y final” (Nº 5) y la creación de un ambiente musical acorde con el contexto geográfico de la obra, hace que considere, estratégicamente, la opción de iniciar con dicho número la —Introducción”. Además, la partitura de la —Escena andaluza y final”, en su adaptación para canto y piano, contiene una anotación a pie de página en la que Serrano quiere dejar patente la procedencia de su inspiración: «Tanto la Malagueña que canta la mocita 1ª, como las Soleares de la Virgencita y Manuel pueden sustituirse

<sup>57</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 35.

por otras, siempre que sean populares pero conservando la misma letra»<sup>58</sup>. Recurre, pues, en este número de nuevo al folclore del entorno argumental.

Por otra parte, *La mazorca roja* inaugura una propensión creativa de Serrano, como es la canción de cuna. El «Cuento de Virgencita» constituye el primer ejemplo de este tipo de canción en la producción de Serrano. En correspondencia con la tradición oral y el carácter narrativo de la escena, Serrano hace uso de un ámbito melódico reducido y exento de dificultades rítmicas. Su delicado cromatismo descendente, en el preámbulo del canto, es premonitorio del argumento del relato, centrado en acontecimientos nocturnos, la necesidad de dormirse para evitarlos y la protección dispensada por la madre. Véase si no el contenido de la letra del arrullo:

Duerme mi niño en mis brazo/ Que viene er bú nana/Resa y vela tu mare/Duérmete tu nana. Canta er mochuelo/ Sirban los búho/Muere la lú nana/Mientras yo velo nenito mio/Duérmete tu/Er viento ya ma vendrá por ti/ Si no te duerme te van a sentí Nana/En la torre la lechusa sus alas agita/Yamando a las brujas y genios del má/Que vuelan, se junta y cantan a coro cansió inferna/ Se ven en las trocha temblores de lu/ que alumbran los campos y tiñen las cruse/ Nana nana nana nana se va la lú nana./ Duermete niño chiquito que viene el bá na na/ Mientras a los sie los mire so va a pei pa mi nene felisiá/ nana nana nana nana.

El elogio de las críticas periodísticas hacia los intérpretes, particularmente una vieja conocida de Serrano, Felisa Lázaro, y su compañero de reparto, Valentín González; junto a la partitura obrada por Serrano evidencian la repercusión que *La mazorca roja* tuvo en la carrera artística de Serrano y la consideración de sus colegas. Más aún cuando el crítico del rotativo *El Liberal* señalaba: «La romanza de bajo con acompañamiento de coros es, según un músico de mucha fama, el gran número de la obra»<sup>59</sup>. Este supuesto compositor famoso fue identificado, según recogen varios escritos biográficos de Serrano, como Isaac Albéniz; lo cual ha alimentado relatos legendarios sobre un episodio acaecido tras la representación, a la que, a juzgar por las palabras de Vicente Vidal Corella, había asistido la plana mayor de los compositores que trabajaban en el teatro lírico madrileño. Léase, si no la narración del aludido escritor sobre los supuestos acontecimientos:

---

<sup>58</sup> Serrano, *Colección Completa*...1, 170.

<sup>59</sup> L., «Teatro de la Zarzuela. «La mazorca roja»», *El Liberal*, 10 de mayo de 1902, 3.



Al final todo fueron felicitaciones y parabienes para Serrano. Con él estaban sus amigos y compañeros Tomás Barrera, Ruperto Chapí, Jerónimo Giménez, Amadeo Vives, Rafael Calleja, Pablo Luna y su condiscípulo en el Conservatorio de Valencia, Vicente Lleó —que por entonces comenzaba a estrenar sus primeras obras en Madrid—. El cual dijo a Serrano en lengua materna:

- *Che, Pepe, Això està molt ben fet...*

Es decir, que admiraba la obra musical porque la juzgaba muy bien hecha. Pero Serrano contestaba modestamente en valenciano:

- *Cuatro notetes ben posaes...*

Un caballero bajito regordete, con fina barba y su cigarro puro en la boca, intervino en la conversación:

- Nada de cuatro notitas bien puestas, amigo, sino toda una partitura que es de inspirada música y genuinamente española. Se lo dice a usted uno que entiende algo de esto...

Aquel caballero era nada menos que Isaac Albéniz, a quien Serrano agradeció las palabras del ilustre compositor catalán con un apretado abrazo<sup>60</sup>.

El camino a seguir estaba trazado y la etiqueta de compositor de —música española” iba a cuajar en el currículum de Serrano. No debe menospreciarse, en este sentido, la labor de la prensa en su intento de clasificar el trabajo de Serrano. Frases como «La música es hermosísima, puramente española y espléndida en la instrumentación»<sup>61</sup> resultan a todas luces explícitas. Sin embargo, antes de seguir el sendero de la zarzuela de costumbres, Serrano experimentó con otras fórmulas, como la revista o la zarzuela histórica, que no recibirían el mismo favor que *El olivar* y *La mazorca roja*.

### III. 3. Experimentos lírico-teatrales. Entre la tradición y la transculturalización

*El olivar* y *La mazorca roja* constituyeron la punta de lanza para estigmatizar, musicalmente, la producción de Serrano, a la vez que catalogarlo como compositor —inspirado en lo popular” (en realidad, el mismo se autodefinía como tal), por lo que otras producciones líricas en su haber pueden ser tildadas de anómalas; simples accidentes en el conjunto creativo. Con todo, dicha —desviación” no estuvo exenta de cierta significación en la adopción de una postura estética que el maestro, a buen seguro, deseaba vincular a su figura.

El efecto o repercusión que tuvieron en el propio maestro dichos proyectos para un posible replanteamiento del camino a seguir; así como la

<sup>60</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 100.

<sup>61</sup> “Los Teatros”, *Heraldo de Madrid*, 10 de mayo de 1902, 1.

imagen que pudiera ofrecer a un público, al cual se debía cualquier artista que trabajase en el ambiente teatral, se encuentran detrás de estas producciones —excepcionales—. Su animadversión hacia ciertos subgéneros del género chico, o su declarada oposición frontal a la inclusión de elementos foráneos en el teatro lírico español principian en este momento, aunque esto último, solo se respetó interesadamente en determinadas obras.

La imagen de Serrano como valedor de la tradición lírico-teatral española instalada en el ambiente popular podría llevar a una interpretación de evasión del maestro respecto a lo actual (si se evade hacia significa que se inclina a la moda), la moda del momento. Sin embargo, lo cierto es que, en buena lógica, no pudo eludir la tentación de acercarse a otras variedades teatrales con participación musical, además de la zarzuela o el sainete, como la revista o la opereta; a pesar de que se intente velar la inmersión de Serrano en estas modalidades bajo el amparo de un supuesto fracaso o la acuñación genérica de zarzuela.

### **III. 3. 1. Una experiencia revisteril con tintes sicalípticos: *Jaleo Nacional***

*Jaleo Nacional* (1902) supuso la primera experiencia de Serrano dentro del género de la revista, experimento que fue llevado a cabo en colaboración con Vicente Lleó y Rafael Calleja y por iniciativa de Salvador Granés. Sin embargo, las vicisitudes por las que atravesó el estreno de la mencionada revista, el hecho de que la obra contuviera referencias definidamente eróticas y refiriese a un «tema de actualidad política de entonces» (Vidal 1973, 100), constituyen una excusa perfecta para justificar declaraciones ulteriores de Serrano. No cabe duda que el rechazo a cierto tipo de teatro, cuyo tono sicalíptico —quedaba fuera de la tradición— del teatro lírico español, según Serrano, ayudaba a éste a posicionarse como compositor referente de lo —genuinamente español—.

La ausencia de partitura impresa en la *Colección completa de las obras musicales del maestro D. José Serrano*; errores de citación de fuentes manuscritas (corroborados a través de la supervisión de los —aprovechables— de

Serrano), contradicciones respecto de las crónicas de la época e interpretaciones tergiversadas acerca de los hechos acaecidos en torno a su estreno, denotan cierta intencionalidad por desvincular a Serrano con determinado tipo de teatro satírico, político y sicalíptico. Tanto es así que las circunstancias que rodearon el estreno y sucesivas representaciones de *Jaleo nacional* han sido aprovechadas por biógrafos y estudiosos de Serrano para mostrar la implicación del músico como algo fortuito.

Fruto o no de la casualidad, favores aparte<sup>62</sup>, no debía escapar a Serrano el éxito que habían tenido ciertos números de revistas, por lo que este proyecto ofrecía una oportunidad más para incrementar su cuota de números popularizados. De otra, la idiosincrasia del propio subgénero<sup>63</sup>, esto es, el hecho que se tratase de «una obra de carácter musical formada por una sucesión de escenas yuxtapuestas sin apenas enlace argumental salvo la alusión a la actualidad pasada o presente (acontecimientos políticos, sociales, culturales, críticas a personajes públicos, crónicas de sucesos...presentaba alegorías de personajes, situaciones, acciones, modas...)» (Montijano 2004, 66), otorgaba una cierta libertad para trabajar y aportar cada uno su propia cosecha. Es más, resulta un tanto inocente pensar que el ambiente de las escenas de una revista fuese extraño para Serrano, asiduo a cafés-cantantes y amante de la bohemia madrileña.

La autoría musical de *Jaleo nacional* en la cartelera (y en la portada del libreto impreso) no hace más que alentar especulaciones en torno a su propósito, al tiempo que ha servido para justificar la no inclusión de ninguno de sus números, por parte de Serrano, en su *Colección completa de las obras musicales*. Sin embargo, la elección de un seudónimo Méndez Rodrigáñez<sup>64</sup>,

---

<sup>62</sup> Vidal Corella señala que: «un día, poco después del estreno de La mazorca roja, se presentó en el café de Fornos Salvador María Granés [...] En aquella tertulia de Fornos se hallaban los maestros Rafael Calleja, Vicente Lleó y José Serrano. A ellos se dirigió Salvador María Granés en demanda de ayuda para cumplir un compromiso teatral. Resultaba que la empresa del teatro del Parque del Retiro le había pedido con urgencia una obrita con tema de actualidad política de entonces». (Vidal, *El maestro Serrano...*, 100).

<sup>63</sup> La referencia a esta categoría descansa en la relación que establecemos con el género chico. La consideración de la revista como «subgénero» dentro de las distintas modalidades que ofrecía el género chico o como «supragénero» al converger en él una variada gama de características referentes a otros géneros se debe a Juan José Montijano Ruiz, «Historia del teatro olvidado: La revista (1864-2009)» (Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2004), 60-71.

<sup>64</sup> La idea del seudónimo y el mismo nombre «artístico», según refiere Vidal Corella, fue iniciativa de Rafael Calleja.

sintoniza con el carácter chacotero<sup>65</sup> de la pieza. Un blindaje frente a la posible reprobación del público o de la censura, a tenor de la invectiva<sup>66</sup> patente en muchos de los escritos de Granés, son altamente improbables. Porque no hubo ocultamiento alguno por parte de Calleja, Lleó y Serrano. Diversas crónicas del estreno nombran a estos como los padres de la música, pese a que algunas fuentes<sup>67</sup> no recogen la contribución de Serrano, como también sucede con los supuestos autores del libreto<sup>68</sup>.

La inexactitud del relato de los acontecimientos (como lo es, también, la datación del estreno<sup>69</sup>) y la falta de consideración del contexto político en los días que precedieron a la puesta en escena de *Jaleo nacional*, han contribuido a marcar negativamente la obra, etiquetándola de fracaso, tal vez, conscientemente, por parte de algunos biógrafos de Serrano. Así, adulterando

---

<sup>65</sup> Precisamente el Ministro de Hacienda en el 13º Gobierno de Práxedes Mateo Sagasta (31-5-1902/15-11-1902) se llamaba Tirso Rodrigáñez y Sagasta.

<sup>66</sup> Beltrán Nuñez, en su tesis sobre Salvador María Granés ofrece muestras suficientes de ello en el comentario de algunas de las obras del escritor y periodista madrileño. Por su proximidad temporal, resulta representativa la «revista cómico-lírico- financiera» *Los presupuestos de Villapierde*. Dicha revista, estrenada el 15 de julio de 1899, está «inspirada en un ministro de Hacienda (F. Villaverde, del gabinete Silvela) que deben mucho a [...] *Los presupuestos de Villa-Anémica*. Continúan aquí los sarcasmos sobre la corrupción política y de nuevo, como en el viejo género bufo, intervienen los dioses del Olimpo: Júpiter es llamado urgentemente por teléfono, pero terminará convencido de que «España no tiene cura». Al público se le otorga la última palabra...» (Pablo Beltrán Nuñez, *Salvador María Granés autor del género chico y periodista crítico* (Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2002), 338-9.

<sup>67</sup> Beltrán Nuñez, en su ficha sobre *Jaleo nacional*, refiere que en el «archivo de la S.G.A.E. se le atribuye a Vicente Lleó y Rafael Calleja». En cambio, al citar la misma fuente, Díaz y Galbis, mejor informados, confirman esta triple colaboración, a tenor de los datos obtenidos en la Sociedad General de Autores.

<sup>68</sup> En los ejemplares impresos conservados (Véase Biblioteca Nacional de España, CDU: 821.134.2-293"18" y Harvard University, Número OCLC: 83711702) refieren a una coautoría entre Salvador María Granés y Carlos Cruselles. Sin embargo, el cronista de *El liberal*, en su reseña del día siguiente al estreno, añadía otro nombre a estos dos: Anastasio Melantuche. También el crítico de *La Correspondencia de España* se hacía eco de la colaboración de Melantuche en el libro: «Fueron llamados a escena los autores, que son los Sres. Granés, Cruselles y Melantuche, del libro, y los músicos Serrano, Calleja y Lleó, de la música» (*La Correspondencia de España*, 28 de junio de 1902, 2). Sin embargo, tal como recoge la misma reseña de esta fuente, «solo se presentaron en escena los dos primeros», es decir, Cruselles y Granés. Recuérdese que Melantuche ya había colaborado con Serrano en *El olivar* y Lleó con Granés en *Los presupuestos de Villapierde* (1899). Esta misma información es corroborada en «Los teatros», *Heraldo de Madrid*, 27 de junio de 1902, 3.

<sup>69</sup> A buen seguro, debido a la información vertida en la potada de los libretos impresos. Véanse las crónicas del estreno: *El País*, 27 de junio de 1902, 3; *El Globo*, 27 de junio de 1902, 2 y *El Liberal*, 27 de junio de 1902, 3; y *La Correspondencia de España*, 28 de junio de 1902, 2. Ello demuestra que el estreno tuvo lugar el día 26-06-1902 y no el día 28 como señalan los libretos, el trabajo de Díaz y Galbis sobre la producción zarzuelística del compositor valenciano o la tesis de Pablo Beltrán Nuñez sobre Salvador María Granés. Este error se asienta en el propio libreto, que fecha el estreno el mismo día 28. Además, la confusión se alimenta porque el día siguiente a su estreno, es decir, el 27 de junio, no se llevó a escena la revista siendo sustituida por un acto benéfico.

la realidad, Vidal Corella, comenta que el estreno de «*El Jaleo nacional*»<sup>70</sup> correspondió bien al título, y tuvo eso: un jaleo mayúsculo, en el que hubo división de opiniones, siendo poco después retirada la obrita por disposición gubernativa»<sup>71</sup>. Este comentario no coincide, precisamente, con las reseñas de los distintos periódicos del momento. Alguna crónica alude a la endeblez del texto<sup>72</sup> (sacrificado en pro de decorado y vestuario) junto a la escasa novedad de la trama y nula pretensión<sup>73</sup> de la obra; la mayoría coinciden en señalar una total sintonía de *Jaleo nacional* con lo exigido en este tipo de espectáculo, así como la satisfacción del público.

En este sentido, el crítico de *El Globo* comentaba: «es una ingeniosa revista, llena de tipos *bien vistos*, que dicen cosas, algunas un tanto subditas de color, que hicieron las delicias del público durante una hora aproximadamente»<sup>74</sup>. Similar opinión era vertida por el cronista de *El País*, al tiempo que se preguntaba sobre los objetivos de la revista:

¿Hace falta más? Seguramente no. Con eso se dio el público por satisfecho y con eso seguirá satisfaciéndose durante todo el verano, porque la obra se pondrá en escena dos veces por noche mientras el teatro del Parque esté abierto y cada representación será un lleno. Y si no al tiempo<sup>75</sup>.

Este vaticinio se fundamentó en la recepción que la revista tuvo el día del estreno. Así lo reflejaba el cronista de *El Liberal*: ~~fue~~ verdaderamente ruidoso el éxito que obtuvo *Jaleo nacional*<sup>76</sup>. Es cierto que el estreno, como recogían diferentes medios<sup>77</sup>, fue suspendido por orden gubernativa, pero nunca —~~poco~~ después”, ya que la revista es anunciada en la cartelera de todos los periódicos

<sup>70</sup> El título ya, en sí, es incorrecto, pues sobra el artículo.

<sup>71</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 100.

<sup>72</sup> En referencia al apartado textual, el cronista de *El País* escribía: «De literatura está *Jaleo nacional* próximamente como de trapos: tiene a ratos la precisa y a ratos alguna menos que la precisa. Quizás los autores la han sacrificado también a la vistosidad». Véase «Novedades teatrales. Teatro del Parque». (*El País*, 27 de junio de 1902, 3).

<sup>73</sup> Así lo recogía el informador de *El Liberal*: «La obrita no tienen pretensiones de ninguna clase. Es una revista de verano con muchos trajes». Véase R., «Teatro del Parque», *El Liberal*, 27 de junio de 1902, 3.

<sup>74</sup> O, «~~gacetas~~ *gacetas* teatrales», *El Globo*, 27 de junio de 1902, 2.

<sup>75</sup> «Novedades teatrales. Teatro del Parque», *El País*, 27 de junio de 1902, 3.

<sup>76</sup> R., «Teatro del Parque», *El Liberal*, 27 de junio de 1902, 3.

<sup>77</sup> Diversos periódicos se hacen eco de aquella decisión. Así, *La Época* recoge la noticia, el día 26 de junio, con las siguientes palabras: «El estreno de *Jaleo nacional*, que anoche se había anunciado en el teatro del Parque del Retiro, fue suspendido por orden gubernativa. Se verificará hoy si el gobernador no lo impide, suponemos que después de revisar la obra». («Diversiones públicas», *La Época*, 26 de junio de 1902, 3).

hasta el día 16 de julio. De hecho, el gusto por la aludida revista crecía conforme iban pasando los días. Así se recoge en *El Globo* una semana después: «la bonita zarzuela últimamente estrenada con éxito, intitulada *Jaleo nacional*, es cada noche más aplaudida, gustando sobre todo los ingeniosos *couplets* del Oso y el can-cán»<sup>78</sup>.

La medida sancionadora de carácter preventivo contenía cierta dosis de lógica, por el turbulento panorama político de aquellos días en la capital, por el riesgo de alboroto ante ciertas escenas de crítica social y, en particular, por las letras de algunos números en las que se hacía referencia a personajes de la vida política. Sutilmente, el *Heraldo de Madrid* señala que «tras de muchas vicisitudes, originadas por los jaleos atmosféricos, anoche se estreno este otro *Jaleo*, que se titula nacional, para que en él tengan cabida muchísimas cosas que interesan a toda España»<sup>79</sup>. Esta alusión al crispado ambiente político-social del momento es ejemplificado en un extenso artículo que publica *La Época* el 29 de junio (tres días después del estreno de la revista) bajo el título de «La situación política». El artículo refiere que:

[...] resulta que en torno de la combinación de altos cargos militares anda el jaleo político de estos días [...] El hecho es que *El Globo* dice que el Sr. Sagasta le ha autorizado para hacer públicas las siguientes manifestaciones: [...] Los rumores que circulan acerca de haber rehusado el Rey la firma de algunos decretos carecen totalmente de fundamento [...] Los asuntos a que principalmente se refieren esos rumores son: Los nombramientos de Senadores vitalicios, la combinación de gobernadores, los mandos militares, el real decreto concediendo la gran cruz de Alfonso XII a Pérez Galdós y el decreto sobre inspección de la Enseñanza. La historia exacta de cada uno de esos asuntos demuestra la inexactitud de cuanto se dice<sup>80</sup>.

Además, era sabido que Granés contaba con «toda una tradición de sátira política a sus espaldas» (Beltrán 2002, 339) y, en algunas ocasiones, sus escritos habían sido objeto de algún tipo de sanción<sup>81</sup>. Aunque *Jaleo nacional*, en consonancia con otras piezas del subgénero de principios del XX, incorporaba el elemento erótico, contenía una buena dosis de sátira, tal como refiere Beltrán Núñez.

---

<sup>78</sup> «Espectáculos. Parque». *El Globo*, 2 de julio de 1902, 3.

<sup>79</sup> «Los teatros. Parque. Jaleo Nacional». *Heraldo de Madrid*, 27 de junio de 1902, 3.

<sup>80</sup> «La situación política», *La Época*, 29 de junio de 1902, 1.

<sup>81</sup> Beltrán Núñez señala que «reiteradamente los gobiernos de Cánovas y de Sagasta cortaban su sátira periodística (magnífico manantial de espontaneidad en el humor) con cierres y multas». Es más

Esta primera revista sicalíptica [de Granés] tiene, no obstante, puesto su acento temático aún en el tema político, por la vía de la sátira, aquí bonancible. Pero reserva ya uno de los siete cuadros, el V (¡¡El disloque cosmopolita!!), estratégicamente climático, para el desvarío erótico a través de la danza, desde la española (el garrotín) a la egipcia para terminar en el baile más provocador del momento, la machicha, que ha de suscitar en escena un colectivo desenfreno y alegría fenomenales<sup>82</sup>.

Los tipos, personajes y, especialmente, las frases intencionadas (del juego del equívoco) se contornean entre la crítica y la voluptuosidad, con expresiones como la de la cupletista, en referencia al café cantante: «Allí verá congregada / toda la gracia de Dios / andaluzas que se marcan / un tango provocador; / bailarán las circasianas / de armoniosa danza al son, / y francesas elegantes / un can-can dislocador»<sup>83</sup>; o la de —La flor del tabaco” que ha emigrado a España con la intención de poder triunfar aquí ofreciendo sus encantos, y en la Escena IV del Cuadro 3º refiere: «de ocultis hay muchas / mujeres livianas / que fuman ansiosas / las brevas cubanas, / y es justo que fumen / las brevas de aquí...» (Granés y Crouselles 1902, 20). Sin embargo, siempre hay lugar para la invectiva y la mofa. Este es el caso esperpéntico de la Escena 1ª del Cuadro III en que la guardia urbana (—Aves”), erróneamente, detiene a la víctima de una agresión, mientras los agresores exclaman: «¡Y luego dirá algún mandria / de esos que escriben papeles, / que no hay justicia en España!» (Granés y Crouselles 1902, 17).

Ya los nombres de algunos personajes de *Jaleo nacional* convidan a un espectáculo burlesco. Es el caso de —La flor del tabaco”, —El canario más sonoro”, —El pájaro bobo”, —El avestruz” o —El oso de Madrid”. Toda una fauna a los que se unen las —Las abejas” y otros (Cupletista, Torero, Jockey) que intentarán aprovecharse de la ignorancia de los dos protagonistas de la historia: dos paletos que llegan a Madrid con la intención de ver a un diputado, pero siempre hay excusas para demorar este propósito. La pugna entre jockey, torero y cupletista por llevar a los dos paletos a sus respectivos espectáculos se resuelve en favor de esta última. Ya en el salón, se pasa revista a diferentes números musicales: La cantora se marca unas coplas, circasianas danzan y

---

<sup>82</sup> Beltrán, —Salvador María Granés...”, 339.

<sup>83</sup> Salvador María Granés y Carlos Crouselles, *Jaleo Nacional* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902), 22. El ejemplar puede consultarse en la Biblioteca Digital Hispánica siguiendo el enlace:

<http://bdh.bne.es/bnsearch/CompleteSearch.do;jsessionid=5AE839AD89AFF3EC32DB9DA6BE4CE488?field=todos&text=jaleo+nacional&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrv=10&pageNumber=1>

cantan —hermosos sueños de pasión” y un grupo de chicas bailan un cancán, provocando el desenfreno de los paletos que son abandonados, borrachos y sin dinero, por sus acompañantes.

Especialmente, los cuadros finales contienen un sustrato de carácter político a través del simbolismo. Los dos paletos saludan al escudo de Madrid al tiempo que el oso se adelanta, asustándoles, para cantar unos cuplés de carácter político-erótico-satírico. Sírvase, como dechado, los versos alusivos a José Canalejas, uno de los líderes del Partido Liberal, que en 1890 había fundado el *Heraldo de Madrid*, y poco antes de que la revista viese la luz había desempeñado el cargo de Ministro de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas (entre el 19 de marzo y el 17 de mayo de 1902): «Cada noche, por vía de aguinaldo / un bombo a Canalejas da El Heraldo, / y al dormirse leyendo / infinidad de viejas / sueñan que están durmiendo... / con Canalejas» (Granés y Crouselles 1902, 32).

La crítica a la música de la revista corría suerte pareja a la del conjunto de la obra, pues se calificaba a esta de «muy apropiada al libro, es agradable, ligerita, de esa que se tatarea al concluir la primera audición»<sup>84</sup>. Como era de esperar, los números musicales vinculados al erotismo y a la crítica política fueron los más repetidos. Destacaron el can-can y los ingeniosos —couplets del Oso”. También esto ayudaría a comprender la ausencia de partitura impresa por parte de Serrano sobre algún número de esta revista.

Pese a que la revista no fuese del gusto de Serrano, este recurrió a su cuaderno de aprovechables para la ocasión. Así, la partitura que había titulado *La Ronda*, sirvió para *Jaleo nacional*, tal como se evidencia en la portada de los manuscritos conservados por la familia. No obstante, al no encontrarse impreso alguno de la música y, dado que los personajes que refiere la partitura no se hallan presentes en el libreto de *Jaleo Nacional*, el texto del cantable debió ser adaptado a la partitura de Serrano. Es más, la referida portada manuscrita lleva un sello correspondiente a un editor de Madrid: Pablo Martín. Junto al nombre, puede leerse —Música y pianos”. Ello impulsa diversas elucubraciones en torno al destino inicial del trabajo de Serrano.

---

<sup>84</sup> O, —acetillas teatrales”. *El Globo*, 27 de junio de 1902, 2.



Las escenas que contaban con participación musical alternaban los números de coro con las intervenciones solísticas. Así, el Cuadro I, contaba con un coro de viajeros que cantaba los avatares de un viaje en tren, al tiempo que servía de introducción para presentar a los paletos recién llegados a la capital. También el Cuadro III contenía coros, tanto el de muñequitas (que anhelan casarse"...y estoy fuera de mi...") como el de las abejas, «que se previene contra los hombres, zánganos y golfos si pudor'» (Granés y Crouselles 1902, 18).

Pero, tal como apuntaban las crónicas, el momento más esperado era el cuadro —desalón", con la actuación de las circasianas «con trajes vaporosos y fresquitos que danzan voluptuosamente y cantan hemosos sueños de pasión'» (Granés y Crouselles 1902, 18) y, sobre todo, el cuerpo de baile que bailaba el can-can. Mientras, las intervenciones individuales se destinaron a personajes muy concretos: la cupletista, la flor del tabaco (interpretada por una tiple cubana recién llegada), la cantaora de flamenco (que se marca unas coplas), el —Osode Madrid" (que cantaba los cuplés más político-satíricos); y el madrileño, que entonaba, en el cuadro final, la siguiente décima con doble intención:

Aun vencida en el combate,  
 España al hierro se crece,  
 la sangre en sus vanas late,  
 ni la derrota la abate  
 ni el porvenir la entristece.  
 Y por su bien o su mal  
 siempre este pueblo inmortal  
 fue, y será lo que es hoy día,  
 el pueblo de la alegría  
 y el *Jaleo nacional*<sup>85</sup>.

Después de la experiencia en *Jaleo nacional*, Serrano se presentó nuevamente al público con una producción de características totalmente opuestas al —expe~~ri~~mento" colectivo. *Don Miguel de Mañara*, una zarzuela —histó~~ca~~" ambientada en el siglo XVII, era un intento de engarzar la tradición lírico-teatral con la historia del reino. Serrano acometió otro trabajo en colaboración con libretistas de escaso renombre en la dramaturgia. El resultado no fue mejor que el de *Jaleo Nacional*. Las duras críticas recibidas a un libreto

---

<sup>85</sup> Granés y Crouselles, *Jaleo Nacional*..., 29.

de caballeros, mezclados con gitanos, arrastró las páginas musicales al fondo del cajón de obras fracasadas y... a la —carpa de aprovechables”.

Tal como sucediera con *El corneta de órdenes*, tampoco Serrano recogió el trabajo de *Don Miguel de Mañara* en su *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

### **III. 3. 2. Una caricaturización más sutil. El teatro por dentro: *El solo de trompa***

De que Serrano intentó un acercamiento al teatro y a la música del momento tras sus primeras obras centradas en la tradición, no cabe duda. Serrano no pudo evitar mirar hacia la música y el mundo de los espectáculos y, en consonancia con estos, hacia las estructuras rítmicas foráneas, palpables en los bailes de salón que hacían furor en aquella época. En este sentido, no fue ajeno a la hibridación a que asistía el género chico, con el consiguiente surgimiento de modalidades lírico-teatrales, fruto del influjo externo y la creciente proliferación de los salones de variedades a finales del siglo XIX y albores del XX. Precisamente el entramado que llevaba el montaje de ciertos espectáculos, cual reflejo de las vicisitudes para estrenar (referenciadas en las crónicas previas al estreno de *Jaleo nacional*), se convierte en el hilo argumental de la humorada cómico-lírica intitulada *El solo de trompa* a la que puso música Serrano para ser ofrecida al público en el Teatro Cómico el 18 de abril de 1903.

Modelos no faltaban a los libretistas, Antonio Paso y Diego Jiménez Prieto<sup>86</sup>, para llevar a escena los entresijos del mundo teatral: celos y envidias, chismorreos, penurias, (consecuencia del teatro de bajo presupuesto)...en el seno de las compañías que pululaban por aquella época entre los numerosos teatros activos en la capital del reino y resto de las provincias. En este sentido, argumentalmente, es inevitable la relación con *El dúo de La africana* (1893), de Fernández Caballero y Miguel Echegaray, estrenada diez años antes.

---

<sup>86</sup> Ambos habían colaborado en una de las últimas obras que Federico Chueca había puesto música: *La corría de toros* (1902). Además, el primero, Antonio Paso había sido uno de los co-autores de dos de las zarzuelas más renombradas de Chueca: *La alegría de la huerta* (1900) y *El bateo* (1901).

Como es lógico, en la “revista” al mundo del teatro que llevaron a cabo Paso y Jiménez Prieto, no podía faltar la referencia a ciertas modas adquiridas al calor del género chico tales como la asistencia a los ensayos previos<sup>87</sup> o la presencia de la *claque*<sup>88</sup>; como tampoco el fenómeno sicalíptico. La gran cantidad de recintos que ofrecían algún tipo de espectáculo con estos caracteres constituía la excusa perfecta para trazar una radiografía de la situación a que se había abocado el género chico a raíz de la incorporación de modalidades y números procedentes del cabaret y las variedades de salones y cafés cantantes. Son claras las palabras de Salaün sobre el hecho en sí: «Los teatros, para sobrevivir, compiten sin escrúpulos con el music-hall, limitando cada vez más sus espectáculos a salas de cuplés y exhibición de carnes desnudas». No es pues de extrañar que «las zarzuelas ‘sicalípticas’ que ‘servan’ al público de toda la Península (las provincias seguirán saboreándolas durante décadas) se multiplican»<sup>89</sup>.

Si bien, acaso de manera intencionada, por la dificultad de la compañía para encontrar una tiple con ciertas condiciones (y donde se aprovecha para ridiculizar la aspiración de determinadas coristas por realizar “su salto” al mundo de las *divettes étoiles*<sup>90</sup>), *El solo de trompa* representa todo un repaso por el interior de una compañía teatral cualquiera de la época en donde la farsa argumental de los actores se trenza con escenas de la obra<sup>91</sup> que se está ensayando. Tras la renuncia de las dos triples contratadas (por la reducción de los emolumentos pactados), el director de la compañía, con la intención de salvar el estreno, pone los ojos en una corista que mantiene una relación con el

---

<sup>87</sup> Esta práctica es revelada en los diálogos de los propios actores: «Don Aquilino.- ¿No dije que no quería que entrara nadie al ensayo?; López.- Es que unos son amigos del autor, otros son amigos de la tiple, y otros son amigos...de ver el ensayo» (Antonio Paso y Diego Jiménez-Prieto, *El solo de trompa* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903), 7).

<sup>88</sup> El entramado en torno a este grupo es reflejado en la misma obra: «Don Aquilino.- Bueno, bueno, (A López) ¿Ha venido el jefe de la *claque*?; López.- Si, señor. (Llamando) ¡Palmada! ¡Palmada!; Palmada.- (desde el anfiteatro) ¿Qué hay?; Don Aquilino.- Números que se han de repetir: el de la tiple, quiera o no quiera el público, el bailable, aunque haya tiros, y en los demás, iniciar el aplauso; Palmada.- Está bien; Don Aquilino.- ¡Ah! De los cincuenta individuos, veinticinco con bastón» (Paso y Jiménez-Prieto, *El solo de trompa...*, 8)

<sup>89</sup> Salaün, “La sociabilidad en el teatro...”, 139.

<sup>90</sup> Expresión que aparece en el libreto, puesta en boca de uno de sus protagonistas, “Planchuela”, cuando entona sus coplas.

<sup>91</sup> La obra que están ensayando es una opereta ambientada en la corte de Luis XIV versada en la los amores (y posterior unión) entre el príncipe y su amada. Así, el libreto especifica «En los cuadros tercero y cuarto los personajes y coros que toman parte en el ensayo de la opereta deberán vestir a la Valière, época de Luis XIV» (Paso y Jiménez-Prieto, *El solo de trompa...*, 6). Suponemos que “la Valière” refiere a Luisa de La Vallière, amante de Luis XIV.

trompa de la orquesta y a la cual tratan de airear los trapos sucios de su vida íntima los miembros de la compañía y sus allegados (madre y marido, respectivamente de las tiples que han rehusado su participación). Los dimes y diretes de los actores sobre las relaciones amorosas (presentes y pasadas) de la corista, una escena de desnudo y los consiguientes celos del trompa propician la inclusión de retruécanos, chuscadas, disparates y, sobre todo, frases socarronas, picantes y llenas de doble sentido donde es apreciable la influencia del fenómeno sicalíptico en el teatro del momento. Véase dicha intencionalidad en las —Ópelas de Planchuela” (Nº 2) declamadas de la Escena VII:

PLAN. He sabido el otro día  
que Virginia solo ansía  
ser *divet*,  
ó llegar á *chanteusse*  
*etoile o danseusse*  
*de concert*  
Pero el novio que se marche no querrá.

TODOS. ¿Por qué?  
PLAN. Porque ¿qué hace con la trompa si se va?  
GAL. Puede que se alegre.  
NOV. Es capaz.  
PUR. Hay hombres para todo.  
MONT. Es verdad.  
GAL. Ay, si se enterasen  
de esto aquí.  
PUR. Si que era un gustazo  
para mí.  
PLAN. Pues sé mucho más.  
TODOS. ¿Aún más?  
PLAN. Oid.  
PLAN. A la hermana más pequeña  
y á Virginia les enseña  
á solfear,  
y con él por las mañanas  
se reúnen las hermanas  
á estudiar  
Y según me ha confesado el profesor...

TODOS. ¿Qué? ¿qué?  
PLAN. Ha empezado un *pizzicato* en *la mayor*.

En los chismorreos sobre la vida íntima de la corista:

MONT. Yo sé que en Cádiz, cuando estuvo con la  
compañía de Mediano, un comandante la  
pagaba la fonda.  
NOV. (*Con misterio*) Acérquense ustedes, que van á  
oir lo más gordo. Yo sé positivamente que  
en Alcalá, con un teniente coronel de infantería,  
estuvo si *cade* o *non cade*.

Y aún en la voluptuosa escena final de la obra que se pretende representar, que exaspera los ánimos del trompa hasta desatinar en su solo.

(Virginia empieza á desabrocharse el cuerpo del vestido, después de haberse quitado el velo, la corona de azahar, etc.)

CAR.                Mi bien, mi amor,  
                         mirando tus encantos  
                         podré sentir  
                         la gloria del placer.

(sigue desnudándose.)

VIRG.                me da rubor  
                         que mires mis encantos  
                         no sé por qué  
                         por qué me siento estremecer.

CAR.                Ansío tus encantos.

VIR.                Me siento estremecer.

FLAV.                ( que debe haberse quitado la chaquetilla y la falda.)

(Hablado)            ¡Tápate, Virginia, tápate!

De igual modo, y estrechamente relacionado con los espectáculos de variedades, el libreto introduce un componente erótico recubierto de una cierta dosis de exotismo (con motivo de la unión de los príncipes): «Vendrán mujeres de la Circasia<sup>92</sup>, / vendrán los negros con sus danzones/...»<sup>93</sup>, aún cuando el texto que posteriormente acompañe a dichos números se incline hacia clichés estereotipados de ciertas etnias, como en el caso de la Escena XIX: N° 3A. —«Dición y baile de las Zíngaras» o la de la escena posterior, la Escena XX (N° 3B —«Danza de los negros» (Cake Walk): «Anda ya, simarrón<sup>94</sup> / a bailá el dansón, / y la guajirita, /...»<sup>95</sup>. Estos números son un guiño hacia el *Género ínfimo* (1901) de los hermanos Álvarez Quintero, por la referencia al tipo de espectáculo teatral.

---

<sup>92</sup> Este tipo de figurante enlaza con la revista de *Jaleo nacional* (también citado allí) y se explica porque, tal como señala Vicente Antonio Roger Coma: «Todos los autores han ponderado la belleza de las mujeres de Georgia, y principalmente la de las circasianas, pues unas y otras pasan por las más hermosas del mundo. Sus forma son casi las mismas que nos representaron los estatuarios griegos y que nos parecen el bello ideal: sus ojos son negros y grandes, su tez en extremo blanca y sonrosada, sus facciones finas y proporcionadas, y en una palabra, tienen todo cuanto constituye una hermosura extraordinaria» (Vicente Antonio Roger Coma, *Descripción geográfica, política, militar, civil y religiosa del imperio Otomano* (Madrid: Imprenta de M. de Burgos, 1827), 202.

<sup>93</sup> Paso y Jiménez-Prieto, *El solo de trompa...*, 9.

<sup>94</sup> El término «simarrón» puede presentar una carga peyorativa, pues es sinónimo de salvaje, silvestre, aplicado a un animal o planta, y que se aplicaba a un esclavo que se refugiaba en los montes para buscar libertad.

<sup>95</sup> Paso y Jiménez-Prieto, *El solo de trompa...*, 32.

El libreto de Paso y Jiménez Prieto ofrecía un contexto apropiado para la inserción de números musicales. Al ensayo de una obra lírico-teatral y la inclusión de escenas que demandaban música para dicha representación, se unía la trama creada en torno a los asuntos de una de las actrices líricas, la corista, y los comentarios que ello suscitaba. El desarrollo paralelo, pero temporalmente anacrónico, de escenas de ensayos y “vida interna” de la compañía, llevaron a Serrano a construir números de variada naturaleza, en consonancia con las escenas de la “ópereta” que se desea escenificar. Ello se ejemplifica ya en el número que abre la humorada, el N° 1, —Introducción y Coro”, reducido a una frase musical de ocho compases acomodada, de forma reiterativa, al texto expuesto por las tiples primeras y tenores primeros. Mientras, las segundas voces y bajos ofrecen un comentario sobre la base armónica de la melodía con ocasional uso del contrapunto (Ejemplo 7). Con todo, el carácter desenfadado, rítmico y alegre que conforman estos compases del preludio y el coro se adecua a la propuesta de los autores, esto es, humorada cómico-lírica.

Ejemplo 7. N° 1. Introducción y coro de *El solo de trompa*.

The image displays a musical score for the introduction and chorus of 'El solo de trompa'. It consists of six staves. The top two staves are vocal parts for Soprano and Tenor. The middle two staves are vocal parts for Alto and Bass. The bottom two staves are piano accompaniment. The score is in 2/4 time and begins with a piano (p) dynamic. The lyrics are: 'Si es cierto que se casa según nos a - se - gu - ran ni al fin del tro - no'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords, with some triplet markings.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Esta primera sección contrasta con la central que, coincidiendo con la entrada del preceptor para divulgar la noticia de la boda del príncipe y el anuncio de los espectáculos, es tratada en forma de vals. Serrano, consciente del influjo de los bailes de salón de aquella época<sup>96</sup> y en consonancia con el texto, asocia elailable con el estatus de la clase social a la que va dirigido el mensaje confiándole así a esta parte de la escena un carácter de elegancia. Con todo, la simplicidad del ropaje armónico preside la mayor parte de esta sección, donde la alternancia del protagonismo entre solista y coro es ampliada hasta la asignación estrófica para cada parte; y donde la ausencia de complicación contrapuntística muestra la unanimidad del sentir de los congregados. Dentro de estos propósitos expuestos por el Coro principia la segunda y última sección, concretada en una vuelta al *primo tempo*, a la manera de un *ritornello* que desemboca en la reiteración de un inciso melódico-rítmico, esbozado en los primeros compases del conjunto vocal, con el que Serrano dará por concluido este primer número.

El contrapunto a las situaciones musicales requeridas en la “pereta” toma cuerpo en las “Coplas del Planchuela” (Nº 2), único número que forma parte del asunto que tiene en vilo a los actores y allegados, de claro ambiente sainetesco. No hay en este número exigencia vocal alguna, de hecho las coplas del cómico son un declamado con exuberante verbosidad sobre un liviano acompañamiento que es comentado de manera escueta por los tertulianos. Es una escena concebida para el lucimiento del actor (a quien, por cierto, iba destinado el beneficio), no para mostrar las dotes de intérprete lírico. De hecho, no volverá a recogerse referencia musical alguna a las habladurías que corren en el seno de la compañía.

La mezcolanza que impregna las intervenciones musicales que se han descrito, como los números que siguen, muestran una paridad con el espectáculo de variedades (como *sketch* musical surgido del vodevil) y obliga a Serrano a introducirse, musicalmente, en situaciones diversas. En este sentido, el “Oro a voces solas” es un pequeño fragmento que corresponde, según el

---

<sup>96</sup> Las palabras de Ramón Barce pueden impulsar la visión de un Serrano en boga durante esta etapa; un folclorista, también, de carácter urbano: «Pero existe otro folklore, que se sigue creando día a día en las grandes ciudades (no en el campo) y que procede principalmente de los salones de baile, como el vals en Viena o el tango en Buenos Aires. Este folklore ha sido decisivo para la música de los sainetes, hasta el punto de que podría considerarse como su entrante fundamental» (Barce, “El sainete lírico...”, 223).

teatro dentro del teatro, a la entrada y el mutis del coro del tercer cuadro, cuando vuelven los príncipes de la Capilla, en el que se intenta dar un aire de marcialidad y que mostrará caracteres semblantes a los del N° 3, —Escena y Coro” (Ejemplo 8) que principia con una gran marcha solemne. La presencia del viento en los primeros compases, a modo de fanfarria, es opuesta rítmica y tímbricamente por las cuerdas. La simetría de motivos y frases, dentro de los moldes clásicos, incrementa el carácter que se pretende divulgar en la —opreta”.

Ejemplo 8. N° 3. Escena y coro de *El solo de trompa*.

22 Marcial. .

Corn. I. Corn. II. Tpas. Trombón

26

32

*p* Cuerda. Pizz.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El recurso de emplear un fragmento musical al final de cada cuadro, el mismo que servía de preludio, cumpliendo una función de paréntesis en la acción (mutación en el libreto y la partitura) incrementa la sensación de individualización de los números musicales, a la manera de las variedades, aunque frecuente también en los sainetes. Esto explica la introducción de los

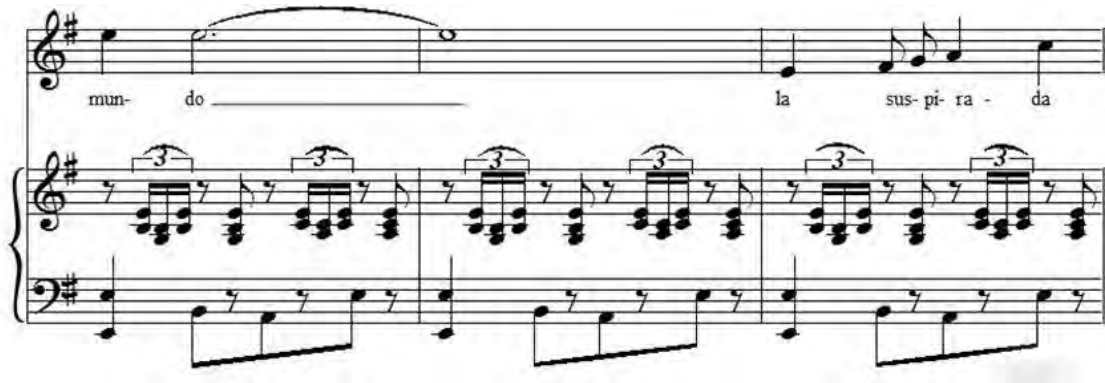


dos bailables ideados por los libretistas, y a los que puso música Serrano, para festejar la unión de los príncipes. La disparidad de carácter y temática entre las escenas de recepción principesca y los números musicales que siguen (en honor de los príncipes), ofrecen una fisura clara. El anacronismo musical, en tempo y forma, incide en una concepción individual de los números, aun cuando estos se inserten en un mismo contexto temporal de la obra. Números adaptados a una escena, sin más que favorecen la opción de Serrano para buscar material entre sus esbozos.

El uso de material creado para una situación concreta, y adaptado, posteriormente, según la coyuntura, a la pieza en cuestión volvió a ser puesto en práctica por el maestro en la —“Canción y baile de las zíngaras” (Nº 3A), uno de los dos números que conformaban el espectáculo ante la corte principesca en honor a las altezas. La partitura original para dicha escena, la XIX, había nacido como cuarteto para dos violines, violonchelo y piano bajo el título de *Danza mora*. Véanse si no la portada y primera página de este cuarteto de la carpeta de —“aprovechables” de Serrano y las primeras notas de la —“Danza Gitana” de este número (Ejemplo 9) de *El solo de trompa*, tras la introducción que se recoge dentro de *Colección completa de las obras musicales del maestro D. José Serrano*.

Ejemplo 9. Nº 3A. Canción y baile de las Zíngaras de *El solo de trompa*.

The image shows a musical score for 'Danza Gitana'. It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'sion. E- rran-te por el'. The piano accompaniment features a right hand with triplet chords and a left hand with a simple rhythmic pattern. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano).



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

*Danza mora* o gitana, Serrano muestra su conocimiento para la construcción de entornos rítmicos sobre los cuales desplegar una línea melódica de fácil construcción y poca exigencia vocálica, y su propensión al uso del modo de Mi o —esca andaluza”, justificada aquí con el título. Con todo, la partitura presenta diversas secciones que arropan, en forma de preludeo e interludio, a la danza propiamente aludida. La partitura principia con una parte introductoria, que sirve de presentación a las zíngaras, en la que se ofrecen una confrontación de caracteres ambientales divergentes propiciados por la figuración melódico-rítmica tratada para la voz solista y el acompañamiento instrumental. Así, aires desenfadados y jocosos devienen, súbitamente, en un ambiente conmovedor ante el sino descrito por el texto de los intérpretes. La canción del bailable presenta un interludio instrumental de profunda emotividad trágica auspiciada por un incisivo acompañamiento de la pandereta con sonajas y tímpano.

La contraposición, en ritmo y carácter, a este episodio reside en el siguiente bailable: —Danza de los negros (Cake Walk)”, clasificada como N°3B en la edición de la partitura para canto y piano. La apostilla que usa Serrano, *Cake walk*<sup>97</sup>, es fruto de la influencia de la importación de ritmos de la época. Precisamente, el vocablo tango y la referencias al tipo de canto: —Ada ya, simarrón / a bailá el dansón y la guajirita // El nego, la guajirita / al punto le va a cantar”<sup>98</sup> contribuyen a arrojar luz sobre el uso de la expresión *Cake Walk* en la

<sup>97</sup> Baile que se desarrolló en las plantaciones del sur de Estados Unidos por parte de los esclavos africanos.

<sup>98</sup> Paso y Jiménez-Prieto, *El solo de trompa...*, 33.

partitura. La etimología y el origen de las danzas o bailes aludidos (tiempo de tango y guajira) convergen en un tipo de manifestación musical emanada en el seno de los esclavos africanos llegados al continente americano. Serrano se refiere al “tiempo de tango” (que en estos momentos se entiende como habanera) porque es el que puede resultar más familiar a los intérpretes.

De una parte, en el siglo XIX, el tango era una palabra que denotaba en diferentes lugares de América, pero también en la isla de El Hierro (Canarias), reunión de negros para bailar al son del tambor. Por otra, el vocablo guajira está presente en el territorio español a finales del XVIII y, especialmente en Cuba, donde se usaba para referirse a una persona que vivía y trabajaba en el campo, hace referencia a un canto popular cubano de tema campesino. Así pues, danza, canto, ruralidad y esclavos africanos son particularidades que convergen en el contexto del cakewalk.

Con todo, este número no presenta interés melódico alguno, por lo que la sugestión de la “Danza de los negros” de Serrano recae en la combinación de células (Ejemplo 10) para formar patrones rítmicos que contrasten con la sencillez de las figuraciones del canto.

Ejemplo 10. N°3B. Cakewalk de *El solo de trompa*.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El número que cierra el espectáculo musical, —*Desfile*” (Nº 3c), no es más que una emulación de la parte instrumental que había sido presentada ya en —*Escena y Coro*” (Nº 3) y que coincidía con la entrada del cortejo y la presencia de los príncipes, por lo que no supone novedad alguna respecto al material. Por el contrario, en el número siguiente, —*Escena, Dúo y Final*” de la opereta, Serrano introdujo nuevamente un vals —*my lento*” (Ejemplo 11) para el dúo entre los príncipes con el fin de intentar reflejar la placidez que corresponde al momento escénico en la intimidad de la alcoba. La partitura muestra una simplicidad en el ropaje armónico, lo que facilita la comprensión textual, auspiciada por una ausencia de alardes rítmico-melódicos de las voces, una facilidad melódica que contribuye a poner de manifiesto el mensaje de una limitada calidad de los intérpretes.

Ejemplo 11. Escena, Dúo y Final de *El solo de trompa*.

**Vals muy lento.**

*Carrascosa.* *pp* delicadísimo

Di chas y es-pe-ran-zas hoy por

siem-pre lo-gra-dos ve-ré.  
Yo la a-man-te es-cla-va ca-ri-

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Serrano había recurrido en la mayor parte de la partitura a bailables y estos fueron, precisamente, los más celebrados según la crítica del momento. El colaborador de *El Liberal*, coincidía en el público aludiendo que: «la canción de la zíngara, el tango, y especialmente el dúo final, son páginas musicales de calidad superfina inspiradísimas y de elegante instrumentación»<sup>99</sup>. El folclore urbano había sido en esta ocasión la fuente de donde bebiera Serrano, lo cual muestra una conexión con el entorno músico-teatral del momento.

### Resumen:

Entre 1901 y 1903 Serrano se acercará a diversas modalidades teatrales como el sainete lírico, la zarzuela costumbrista, la revista o la humorada lírica aplicando diversos recursos compositivos con resultados variados. El fracaso de *El corneta de órdenes* de Arniches, con el retorno al pasodoble de banda

<sup>99</sup> «Gosas de teatros», *El Liberal*, 19 de abril de 1903, 3.

militar, y la indiferencia receptiva de *Coplas y vino*, orientan a Serrano hacia asuntos que procuren insertar elementos musicales arquetípicos de la zona geográfica en que queda emplazada la acción. Difiere, en este sentido, de la zarzuela creada e interpretada en un ámbito territorial determinado. Los libretos que proporcionan a Serrano para sus zarzuelas costumbristas facilitan la inserción de patrones ampliamente difundidos por el territorio español. La jota en *El olivar* o el tanguillo flamenco de *La mazorca roja* constituyen ejemplos de la asociación con el medio y la familiaridad del público con el componente folclórico para obtener una recepción favorable. Además, la recurrencia, en esta última a la canción de cuna (“Raconto de Virgencita”) y las “Coplas del amolador” muestra un acercamiento a la peculiaridad sonora de la tradición oral.

Otras variedades lírico-teatrales presentaban notoria actualidad y el entorno comercial del teatro estimuló a Serrano a sumergirse en ellas. *Jaleo Nacional* representa la oportunidad de probar suerte y colaborar con otros autores (en realidad lo había hecho por primera vez con Tomás Barrera en *El olivar*) en un género que había ofrecido títulos de recepción pública positiva. La experiencia no tuvo continuidad en Serrano y prefirió acercarse a la sátira de una forma más sutil con *El solo de trompa* en que Antonio Paso y Diego Jiménez Prieto parodian el mundo teatral y el montaje de determinadas producciones. Es el momento de insertar elementos foráneos, como reflejo de las tendencias teatrales de aquellos años.

## IV. (1903) EL PARADIGMA DEL ÉXITO: LA REINA MORA

No puede ignorarse, en el teatro lírico hispánico de principios del siglo XX, la presencia de algunos elementos, tales como la parodia y la sicalipsis en parte de las producciones, fruto de la confluencia de factores diversos. De una parte, la ascensión de espacios recreativos alternativos a los tradicionales teatros y la “popularización” de sus espectáculos representa una rebeldía frente a la moral y costumbres de la época<sup>1</sup>. Por otra, el contexto relacional y socio-político muestra una intención de emular prácticas cosmopolitas y aires de renovación en diferentes ámbitos.

La traslación de la moda parisina, británica y norteamericana al entorno patrio amplía la oferta de los noctámbulos y convierte a salones de variedades, cabarets, cafés-cantante y *music-halls* en centros de peregrinación en cuyos escenarios desfilan todo tipo de artistas, bailarinas, tonadilleras, transformistas y, sobre todo, cupletistas con sus pícaras canciones y músicas pegadizas. Sin embargo, es necesario contemplar algunos detalles que ayudan a popularizar este tipo de locales, entre ellos, las posibilidades económicas, a la vez que condenar a *género ínfimo* sus veladas. Aunque muchos cuplés contienen letras de tono picante, los hay con referencias a acontecimientos de su tiempo, como modas, inventos u otros de orden político o social; temas presentes, también, en las animadas tertulias de los numerosos cafés.

El escenario político, en consonancia con el ambiente socio-recreativo, es un reflejo de formas de pensamiento antagónico de la época. Dos someros detalles de 1903 (“El año de *La Reina Mora*”, como refiere «Chispero») bastan para ejemplificar el contexto: la fundación de “Unión Republicana” encabezada por Nicolás Salmerón, aglutinando partidos de esta ideología y con miembros tan destacados como Joaquín Costa o Blasco Ibáñez, que propugnan, entre otras, un nuevo modelo cultural; y, en consecuencia con aquello, el mapa de las Cortes dibujado tras las elecciones generales del 30 de abril de aquel año. Algo parece estar cambiando cuando, en febrero, doce mil mujeres firman, en

---

<sup>1</sup> Véase Salaün, “La sociabilidad en el teatro...”.

Barcelona, un peticionario, dirigido al alcalde, para que emprenda una campaña contra la blasfemia; en abril se producen enfrentamientos entre estudiantes y políticos en varias ciudades; y en agosto se suceden revueltas obreras y campesinas a causa de una huelga general.

Si bien esta (y “la”, en general) situación política quedará aparcada en la mayoría de los libretos (en realidad, la zarzuela, por su idiosincrasia, nunca fue contestataria), los comediógrafos no eluden referirse a otros temas de actualidad, como el auge de modalidades de espectáculo distintas al género chico, que acabarán subiendo a las tablas. *El Género Ínfimo*, denominada pasillo, con libreto de los hermanos Álvarez Quintero y música de Tomás Barrera y Quinito Valverde, es una muestra de ello. Interesa, sin embargo, más que la caricatura de los salones de variedades de esta creación, referirnos a la música y, en especial, a la popularidad alcanzada en estos locales por determinados cuadros folclóricos. Dos, de entre los números compuestos por Barrera y Valverde: una malagueña y una petenera, evidencian este hecho.

En el entorno del espectáculo lírico del Madrid de aquella época, la referencia sonora al folclore andaluz es una práctica extendida en los locales más variopintos. No solo las variedades o cafés-cantantes, también los libretos de algunas zarzuelas o sainetes vuelven su mirada hacia el sur y, en consecuencia, las partituras están impregnadas de elementos que el público asocia con aquellas latitudes (pero como representativas de parte del acervo nacional). Una cara visible de la actualidad de esta región se refleja en la ambientación ideada por Carlos Arniches y Ramón Asensio Más para *El puñao de rosas*, estrenada en el Teatro Apolo el 30 de octubre de 1902, con música de Ruperto Chapí. En este caso, Chapí, entre dúos y números coreados, recurrirá al tanguillo como referencia folclórica.

En otro orden de cosas, la popularización de los espectáculos de variedades y algunos de sus componentes (en especial, el gesto descocado de sus intérpretes, el tono picante de sus letras y el aire de desenfado, en general) propulsa la caricaturización de tipos que se relacionan con estos ambientes: sinvergüenzas y tenorios ridículos que finalmente son escarmentados y que contribuirán a un incremento del componente burlesco en las obras. Esta desinhibición frente a la preocupación y desdicha de muchos argumentos zarzuelísticos queda ejemplificada con *El terrible Pérez*, humorada trágico-



cómico-lírica estrenada el 1 de mayo de 1903 y escrita al alimón por Arniches y García Álvarez. Con él se inaugurarán la serie de “frescos” y en el que, como en el referido *Género Ínfimo* se alude a los locales de espectáculos que proliferaban en la capital del reino en aquellos tiempos.

#### IV. 1. Ensayo para una matriz idónea: *El pelotón de los torpes*

Aquel “ensayo general” de *El solo de trompa*, en el que colaboró Serrano, se asentaba sobre el modelo de equívocos, exotismos y farsas eróticas relacionadas con determinado tipo de espectáculos como la revista, y en correspondencia con ello, desde el punto de vista musical, fue un guiño hacia los bailables del momento. Y, también, en *El pelotón de los torpes*, estrenada el 4 de julio de 1903, el maestro levantino y Ángel Rubio Laínez (1846-1906), autor de una considerable producción zarzuelística, volverán a recurrir a ritmos de danza (Ejemplo 1) que se habían popularizado en el entorno urbano de la época. Sin embargo, a diferencia de la anterior, esta zarzuela, con texto de Antonio Paso y Ramón Asensio Mas<sup>2</sup>, contenía episodios dramáticos donde desplegar la vena lírica, a la manera del Chapí de *El puñao de rosas*.

Ejemplo 1. Polca del N° 2. Cuarteto de los guardias de *El pelotón de los torpes*.

Tpo. de Polka

*f*

<sup>2</sup> Este alicantino de Crevillente, nacido en 1878 y fallecido en Madrid, el 10 de abril de 1917, además de autor dramático, fue también periodista, empresario teatral, y hasta compositor de una opereta: *El pueblo peleón* (1911), parodia sobre *La corte del faraón* (1910). No sería esta su única colaboración con Serrano, pues colaboró, de nuevo, con él en la revista *El príncipe Carnaval*.

Soy un pe-rr-ra-to- ne - ro por fie - re - za y por ol -

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Con todo, no faltan esporádicos momentos de humor, a cargo de uno de los dos grupos que conforman la doble trama: el del cuarteto de guardias municipales. En el polo opuesto, el entorno trágico se plasma en la pareja repudiada, La Javata y Lobo; víctimas del desdén de todo un pueblo. Esta vertiente dramática también beberá de los ritmos bailables (Ejemplo 2). El acoso de los habitantes hacia La Javata y Lobo, se trenza con las peripecias de un cuarteto de guardias encargados de salvaguardar la seguridad de la población.

Ejemplo 2. Vals del N° 3. Canción de La Javata de *El pelotón de los torpes*.

Tiempo de Vals.

va ta Po bre Ja - va ta que

*p* delicadísimo

58

so - la es - tás por e - sos cam pos ca - mi -

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

*El pelotón de los torpes* constituye el retorno de Serrano a un coliseo que le había sido favorable, el Teatro Apolo, y a una forma de trabajo que no le era nueva, esto es: la colaboración con otros compositores. Este elemento de coautoría, tanto en el plano musical como textual, fue puesto de relieve por la crítica para censurar la idoneidad del título, la endeblez de la trama argumental y la falta de cohesión propiciada por una división del trabajo. Todo ello servía para justificar la recepción del público en el estreno, tildada por algunos como “división de opiniones”.

Desde el *Heraldo de Madrid*, más allá de la falta de unidad en el trabajo, se incidía en la incoherencia del título y la carencia de simbología alguna por parte de los personajes, el abuso de los chistes y la inadecuación retórica que contenía algunas de las intervenciones de La Javata y el Lobo, de acuerdo a su condición social. De manera pareja a la elaboración del libreto, el plano musical ofrecía una clara diferenciación según la mano que había modelado cada uno de los números. En este aspecto, Serrano obtenía la crítica favorable, la vitola de compositor melódico-dramático de altura y, también, la vinculación que le persiguió y, todo hay que decirlo, él mismo buscó, con uno de los maestros de la lírica española: Ruperto Chapí.

Para los personajes de Shakespeare se requieren acentos de Beethoven, Wagner, Puccini o Chapí, y entonces Serrano da prueba, en un inspirado monólogo y en preciosísimo dúo, de su maestría y cultura musical. En estos momentos conviene hacer constar que la orquesta suena admirablemente y las voces están bien llevadas, con arte serio y digno de respeto<sup>3</sup>.

La mayoría de los medios<sup>4</sup> coincidían en destacar (y salvar de la quema) los números atribuidos a Serrano: el cantable de la Javata, el dúo entre ésta y su pareja, juntamente al Intermedio, rememorando literalmente gran parte de la romanza esgrimida por la protagonista, la Javata. No es tarea ardua reconocer la misma autoría en los tres últimos números, N° 3, 4 y 5, por la conexión que el autor establece entre ellos. Si se eluden los compases introductorios del Intermedio, todos inician la parte cantada con la frase, recurrente, esbozada en

---

<sup>3</sup> S.-A., “El pelotón de los torpes”, *Heraldo de Madrid*, 5 de julio de 1903, 1.

<sup>4</sup> Véase las crónicas de: “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 5 de julio de 1903, 3 y “Cosas de teatros”, *El Liberal*, 5 de julio de 1903, 3. Más duras, sin embargo, fueron las palabras del cronista de *La Correspondencia de España*: « ¡Lástima de dúo! Ni la letra, ni gran parte de la música tenían nada de particular» (“Noticias”, *La Correspondencia de España*, 5 de julio de 1903, 3).

la “Canción de la Javata”. Es más, el contraste de carácter y tempo de estos con los que la prensa atribuía al maestro Rubio, esto es: la Introducción y Escena (Nº 1) y el Cuarteto de los guardias (Nº 2), contribuía a sostener la idea de un trabajo por separado y, sobre todo, a una valoración distinta del trabajo de cada cual.

Tempos de Marcha y Polka, especificados por la partitura, junto a motivos con células rítmicas repetitivas, extraídas algunas de toques militares (como el que principia el “Cuarteto de los guardias”), son algunos de los recursos que favorecían un clima de jovialidad y jocosidad, al tiempo que contrastaban con el recogimiento y los momentos de mayor contenido melódico, de la romanza y el dúo (Canción de la Javata, Nº 3; y el Dúo y Final, Nº 5).

La tensión desplegada por las intervenciones instrumentales (compases iniciales y los previos a la salida a escena de la protagonista) en la “Canción de la Javata” son utilizados para preparar el ambiente de tensión que preside el texto de la Javata y que desembocará, en tempo de vals, en la referencia a la desdicha de esta (Véase el Ejemplo 2). Este ritmo ternario, incisivo, también se hará patente en el “Dúo y Final” (Ejemplo 3), al que el cronista del *Heraldo de Madrid*, vincula con el de *El puñado de rosas* del maestro Chapí; mientras que el crítico de *El Globo* se afanaba por relacionar el número de los dos desahuciados (Javata y Lobo) con el acervo popular; en el que, según las propias palabras de Serrano, se inspiraba.

Ejemplo 3. Intervención de “Javata” en Nº 5. Dúo y Final de El pelotón de los torpes.

The image shows a musical score for a piece titled "JAVATA". It is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The score consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment lines. The vocal line includes the lyrics: "-cuen-tro pa-ga-o. Es-tan-do á-si jun-ta me sien-to di-cho-sa y". Above the first staff, there is a tempo marking "ten" and the title "JAVATA". Above the second staff, there are markings "rall.", "más rall.", "ten", "Iº tpo.", and "espres.". Above the third staff, there is a marking "delicado". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

De otra, es evidente que esa tendencia a lo melancólico, envuelto de un halo de dramatismo, es uno de los momentos preferidos por Serrano, dado que le ofrece la oportunidad de mostrar la inventiva melódica que siempre le ha acompañado y que volvió a buscar en la siguiente producción, *La reina mora*.

#### **IV. 2. *La reina mora* y su trascendencia en el teatro lírico y en el repertorio de Serrano**

Es frecuente recurrir a las últimas producciones de Serrano, como *Los de Aragón*, o *La Dolorosa*, para ejemplificar la preferencia de este por libretos que situaban la acción en las “comunidades periféricas”. Sus primeras creaciones de recepción favorable por parte del público madrileño, tales como *El olivar* (1902) o *La mazorca roja* (1902), ya abandonan la ambientación del Madrid de la época para trasladarse a Aragón o Andalucía, respectivamente.

Dentro de este grupo de obras “costumbristas”, su sainete de ambiente andaluz, estrenado a finales de 1903, *La reina mora*, supuso su confirmación como uno de los representantes del genuino teatro lírico español. Su recreación musical del ámbito geográfico donde se ubicaba la acción mediante el uso de elementos característicos del folclore que, por cierto, ya había ensayado en obras anteriores como *El olivar* o *La mazorca roja*; su talento para la creación de diseños melódicos que se repetían y transformaban sutilmente en cada sección; su habilidad para intercalar cambios de tempo y carácter en el seno de una romanza por medio de la escueta intervención de personajes

secundarios; y su predilección por los momentos melodramáticos para el despliegue de efectos instrumentales y afectos del protagonista frente a la liviandad de las escenas cómicas, quedarían condensadas en *La reina mora* y actuarían de matriz para las siguientes producciones del compositor.

El libreto de los hermanos Quintero obtenía, entre la crítica, plácemes con algún que otro lunar. Francisco Fernández Villegas (1856-1916), periodista salmantino que firmaba bajo el seudónimo de «zeda» en *La Época*, insistía en el argumento:

Salvo la situación final de gran fuerza cómica y muy bien preparada, lo demás de la zarzuela adolece de poca novedad. El chiste de la obra estriba en las fatigas y temores que pasa un cobarde que no quiere confesar su miedo y que, además, se las echa de valiente. Del rufián cobarde acá, la cobardía, fuente de risa para gran parte del público, ha sido con exceso explotada por los autores. Los Quintero saben también que las comparaciones hiperbólicas, las andaluzadas, hacen siempre gracia, y las emplean a granel<sup>5</sup>.

El texto contenía escenas de costumbres (el pregón del pajarero, por ejemplo) pero, a pesar de que la acción se desarrollaba en Andalucía, no mostraba tradiciones o caracteres folclóricos, locales o regionales que pudieran vincularse con tierras andaluzas. El asunto de *La reina mora* hacía uso de lugares comunes: los sufrimientos de dos enamorados (Coral y Esteban), marcados y separados temporalmente por una desgracia (Esteban está preso por haberse vengado de un hombre que ofendía a la chica). Así, la protagonista, «para sufrir las mismas penas que su novio, se encierra en una casa, con lo que despierta el interés del vecindario, que la moteja, por su belleza y por su retiro, como la Reina Mora»<sup>6</sup>. Frente a esta situación de drama y misterio, la obra estaba salpicada de breves situaciones cómicas y terminaba con un número, a modo de astracanada, que desvanecía la tensión de los momentos anteriores y que fue valorada por algunos y criticada por otros.

Singularmente, los números musicales que obtuvieron mayor reconocimiento, el pregón del pajarero y el dúo de los protagonistas, no habían sido originariamente proyectados como números musicales por los libretistas. Así, por ejemplo, según refiere Vidal, «en el cuadro segundo de la obra, donde

---

<sup>5</sup> «Zeda», “Veladas teatrales”, *La Época*, 12 de diciembre de 1903, 1.

<sup>6</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 43.

los autores sitúan la escena en la sala de visitas en la cárcel sevillana, no había música, sino una relación dramática en prosa»<sup>7</sup>.

*La reina mora* recurre a elementos que, aunque propios de la música andaluza, tenían amplia difusión en el Madrid de la época, tales como tresillos, ornamentaciones melismáticas, y la “cadencia frigia”. De otra, la insistencia en un patrón, expuesto en un motivo temático, confería una ambientación andaluza idónea. Este mismo motivo es comentado por el periodista y dramaturgo Serrano de la Pedrosa, señalando que «en toda la música de este joven maestro se advierte cierta repetición de dibujo melódico que apenas queda disculpada por el carácter de unos y otros números que guardan entre sí estrecho parentesco»<sup>8</sup>. Obsérvese la similitud de la introducción instrumental (así como el contorno melódico) entre el “Nº 1. Introducción y Escena de Coral” y la llamada “Escena de la cárcel”, el “Nº 3. Dúo de Coral y Esteban” (Ejemplo 4); número que recibió mayores elogios, junto al pregón del pajarero (Nº 2).

Ejemplo 4.

Nº 1. Introducción y Escena de Coral de *La reina mora*.

Nº 3. Dúo de Coral y Esteban de *La reina mora*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>7</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 106.

<sup>8</sup> Francisco Serrano de la Pedrosa, “Los Teatros”, *El Globo*, 12 de diciembre de 1903, 1.

También los diseños melódicos con que principian las intervenciones de los dos protagonistas, Coral y Esteban, aunque en situaciones espaciales distintas (si bien ambos están reclusos por motivos diferentes), muestran células similares. (Ejemplo 5).

Ejemplo 5.

Nº 1. Introducción y Escena de Coral de *La reina mora*.

Com - pa - ñe - ro del ar - ma y la vi - a sin tí no vi - vo

con la voz  
*pp*

*f*

Nº 3. Dúo de Coral y Esteban de *La reina mora*.

A la re - ja de la car - se ven, es - tre - ya ven, lu se ro

Ob.

Tp.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

A pesar de que la exposición lírica de los pensamientos de cada protagonista se produce en la intimidad, los autores no olvidaron el entorno donde cada cual está ubicado (Coral debajo de un taller de costura y Esteban en una celda de la cárcel) y las cavilaciones, penas y el sino de los que les rodean. Estas breves cesuras, mediante la inserción de escuetas intervenciones de otros personajes, fueron aprovechadas por Serrano con



cambios de tempo (más brioso) y compás que ofrecían un contraste con la aflicción de la pareja y el ambiente melancólico que presidía sus intervenciones. Es aquí donde se encuentra en *La reina mora*, una de las muestras de las dotes de Serrano: su visión teatral. Así, mientras Coral y Esteban utilizan el tempo lento y se explayan en sus sentimientos, los “convidados” a las confesiones de la pareja hacen uso de aires más pujantes (tal es el caso de una de las intervenciones de los presos en “tempo de seguidillas”).

Con todo, es cierto que, como comentaba el crítico Serrano de la Pedrosa, el compositor buscaba una vinculación clara de los diferentes números mediante la repetición de motivos melódicos reconocibles por el público. Así, los primeros compases orquestales ocupan la parte central del dúo entre Coral y Esteban y los patrones motivicos que se han presentado en los ejemplos 4 y 5 son recurrentes durante los números en que intervienen los dos protagonistas. También, en los compases iniciales del “Nº 4. Escena y Serenata Final”, a cargo de la orquesta, se evoca una de las frases del Dúo de Coral y Esteban.

Aunque en el Nº 4, el libreto de los Quintero recoge uno de los momentos de mayor comicidad (la serenata de don Nuez), el carácter que Serrano asigna a esa escena huye de lo burlesco y se limita a mostrar dos escenas sonoras distintas; esto es, la ambientación previa a la serenata con la repetición de un diseño melódico rítmico, y la base rítmico-armónica de las guitarras sobre la cual se entonan las coplas. El cierre de la obra con el motivo temático inicial es la muestra evidente del recurso evocativo de Serrano durante toda la obra. Era, precisamente, este Nº 4, el contrapunto al carácter dramático vivido por los enamorados, el que para algunos críticos constituía el único elemento de originalidad que se adivinaba en la trama argumental.

Pero, más allá de la plasmación de un marchamo del estilo de Serrano, el referido sainete está envuelto de circunstancias que convidan a sopesar las claves de la popularidad de esta obra, dentro del teatro lírico hispano, desde su creación hasta la actualidad<sup>9</sup>. La fantasía literaria en la pluma de sus biógrafos; las recensiones sobre el estreno; la escasa calidad, en boca de los críticos, de

---

<sup>9</sup> La Temporada 2012-2013 del Teatro de la Zarzuela incluyó un programa doble dedicado a Serrano con la reposición de *La reina mora* y *Alma de Dios*.

la mayoría de producciones que veían la luz por aquellas fechas; el retraso de cerca de dos años desde el anuncio de su estreno hasta que el sainete subió al escenario<sup>10</sup>; los tensos momentos por los que atravesaban los libretistas y músicos alineados con la Sociedad General de Autores (de la que los Quintero y Serrano eran miembros desde sus primeros pasos), y hasta la reputación del coliseo en que tuvo lugar el estreno dentro del género chico son elementos que cabe tener presentes para comprender la significación de esta producción en el teatro lírico, en su carrera compositiva y en la gestación de la imagen de Serrano como continuador de la tradición lírica española.

Todos los biógrafos de Serrano (espoleados por la información del primero de ellos: Alonso Grosson) relatan un evento, el día del estreno<sup>11</sup> de *La reina mora* (11 de diciembre de 1903), acaecido en el Teatro Apolo, que contribuyó a encumbrar su música: la felicitación<sup>12</sup> efusiva del compositor francés Saint-Saëns. Sin embargo, las recensiones de los distintos periódicos no recogen la presencia de Saint-Saëns. Algo sumamente extraño cuando un año después, es referida su aparición accidental en Las Palmas (Canarias)<sup>13</sup>. Por el contrario, una de las crónicas<sup>14</sup> sí que confirma la asistencia de Chapí. En el aludido episodio de parabién se refiere a Bretón como anfitrión y acompañante del maestro francés, aunque lo único que está documentado es que Bretón dirigió por aquellos días (el 21 de diciembre) la orquesta que acompañó un concierto de piano de Malats en cuyo programa se encontraba el *Concierto en sol menor* de Saint-Saëns.

Es más, algunas de las críticas no son demasiado efusivas, especialmente la del libretista y crítico de *El Globo*. A pesar del excepcional

---

<sup>10</sup> En *La Ilustración Española y Americana*, 15 de noviembre de 1901, 15, dentro de su sección "Informaciones" se reseña lo siguiente: «Al estreno de *La guajira*, zarzuela en un acto, original de Ramos Carrión y música del maestro Chapí, seguirá el sainete lírico *El ojo del amo*, libro de Ricardo de la Vega y partitura del maestro Bretón. Después, entre otras, se estrenarán las obras siguientes: *La muerte de Agripina*, de Carlos Arniches; *La vara de nardos*, de Jackson y López Silva, y *La reina mora*, de los hermanos Álvarez Quintero, música de José Serrano».

<sup>11</sup> Si bien, la semblanza de Vidal Corella hace alusión a una de las representaciones y no al día del estreno.

<sup>12</sup> Las palabras que recogen todas las biografías son idénticas: « ¡Es una partitura admirable! ¡Me gustaría ser el autor de "La reina mora"!» (Alonso, *El maestro Serrano...*, 87); (Sagradía, *El compositor José Serrano...*, 35); (Vidal, *El maestro Serrano...*, 109); (Suárez, *El maestro Serrano...*, 35).

<sup>13</sup> Véase la noticia que recoge *El Imparcial*, 6 de julio de 1904, 1: «En el vapor „Cità di Milano“, que acaba de arribar a este puerto, se dirige a Buenos Aires el compositor francés Saint-Saëns, el cual ha saltado a tierra para visitar a los numerosos amigos que aquí tiene».

<sup>14</sup> «Pero cuando vi al maestro Chapí sacando el cuerpo fuera del palco para aplaudir...» Véase al respecto la reseña de *La Correspondencia Militar*, 12 de diciembre de 1903, 3.

éxito en cartelera, el sainete de los Quintero y Serrano no tuvo un primer momento de continuidad, por lo que se granjeó su popularidad en sucesivas reposiciones, a tenor de lo referido por “Chispero”:

No obstante, *La reina mora* no puede decirse que fue un éxito de taquilla, ya que cuando más había “entrado” en el público hubieron de cortar las representaciones, primero por indisposición de la Pino, luego por una pesada afonía de Reforzo, más tarde porque Orejón se disgustó con la Empresa y se separó de Apolo, sin que encontrara un actor cómico capaz de sustituirle –a gusto de los Quintero– en el papel de “Don Nuez”. Cuando se reanudaron las representaciones ya se había estrenado con éxito otras obras en Apolo y “La reina mora” no tenía por qué ocupar el puesto de honor en el cartel<sup>15</sup>.

Ante el material referido asoma la construcción de una leyenda urdida sobre el entorno de la producción, más allá de su calidad: el ideario nacional (rasgos de identidad), la situación de autores, empresarios, contexto recreativo... aspectos, todos ellos, que no pueden separarse de la difusión del sainete. No se objeta nada respecto del éxito del estreno, resaltado por los diferentes medios; sin embargo, las observaciones de los cronistas convidan a una reflexión respecto a la importancia y divulgación del sainete de Serrano y los hermanos Quintero.

La gran mayoría de las críticas convergen en la defensa de la tradición, cuyo referente más cercano se halla en la figura de Chapí, y la continuidad de la “seña de identidad nacional” en la música de Serrano. En este sentido, son bien significativas las referencias de algunas de estas reseñas a trabajos de ambos compositores ambientados en tierras andaluzas. Así, por ejemplo, se escribía: «En la arquitectura musical de la obra se nota algo más el espíritu musical de Chapí que en *La mazorca roja*»<sup>16</sup>. Especialmente porque, *La reina mora*, como la referida, se inserta en una línea que difiere de la tendencia del momento. A propósito de ello, son bien elocuentes las palabras de “Caramanchel”: «*La reina mora* es buen ejemplo de que no se necesita, al escribir para Apolo, apelar á melodramas ridículos ni á exhibición de mujeres ligeritas de ropa»<sup>17</sup>. El comedimiento entre lo dramático y lo cómico huyendo de los extremos referidos por Ricardo Catarineu (Caramanchel), impulsó la valoración del libreto de los Álvarez Quintero.

---

<sup>15</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 349-50.

<sup>16</sup> S.-. A., “Los Teatros”, *Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1903, 1.

<sup>17</sup> «Caramanchel», “Los teatros”, *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1903, 1.

Y en ello también tuvo que ver la música, que se alejaba de bailables de moda y contribuía a explicitar una identidad lírica autóctona con la rememoración de costumbres y la recurrencia a elementos folclóricos, tales como las seguidillas entonadas en la “Escena de la cárcel”. Estos elementos, tomados como dechados de autenticidad del teatro nacional, fueron pretextos perfectos para canonizar la obra de los Quintero y Serrano.

Resulta sintomático que el mismo Ruiz Albéniz escribiese, cincuenta años después del estreno, en su célebre repaso a la historia del Teatro Apolo:

Recordad la fecha, porque no sólo para el teatro, sino para sus autores, intérpretes y sobre todo para el «género chico» nacional, *La reina mora* es ni más ni menos que la culminación de todo un arte, de un arte excelso que cuando por alguien pretenda ser menoscabado le bastará para rechazar ataques y ofensas con recordar que hubo un 11 de diciembre de 1903 en que se estrenó un sainete lírico que se llamaba *La reina mora*, tan grande, tan ahito de arte y belleza en todo, que, pase lo que pase, quedará para la posteridad como muestra de un género teatral que se llamó «chico» y era de proporciones ciclópeas en casos como los de *La reina mora*, *La verbena* o *La Revoltosa*<sup>18</sup>.

Sin embargo, estas consideraciones hacia *La reina mora* esconden temas de actualidad de aquel momento, dentro del mundo socio-teatral, como la lucha que mantenía el empresario Florencio Fiscowich con la Sociedad de Autores Españoles<sup>19</sup> de la que los Quintero eran socios fundadores y a la que Serrano también se había unido. El tenso clima que se respiraba dentro y fuera de los coliseos por la defensa de los intereses de cada parte implicada (empresa y autores) era sacado a colación por la prensa, que se afanaba en descartar cualquier complot contra los autores mediante los medios habituales de la época: los reventadores.

No obstante, no puede negarse en este juego el papel de la prensa. De una parte, se veía intolerable la presión que la SAE ejercía sobre los empresarios, mientras que, por otra, escudándose en la “defensa del público” y de la tradición lírico-teatral autóctona, se criticaba la postura empresarial ante la presentación de producciones de escasa calidad como emulación de otro tipo de locales. Diversas reseñas ponen de manifiesto la incidencia de estos temas a la hora de enjuiciar *La reina mora*. Fernández Villegas, bajo el seudónimo de “Zeda”, desde dos rotativos: *Mundo Nuevo* y *La Época*, aludía a la mediocridad

---

<sup>18</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 349.

<sup>19</sup> En adelante SAE

que presidía las obras estrenadas recientemente<sup>20</sup>. Era este, según Fernández Villegas, el motivo del fracaso: la endeblez de las obras, y no una supuesta confabulación por parte de la prensa<sup>21</sup>, de manera tal que descargaba el peso del veredicto en el público, eximiendo de cualquier intencionalidad a la crítica periodística.

Aunque desde el *Heraldo de Madrid* se insistía en la inexistencia de tensión alguna previa al estreno, en el triunfo de *La reina mora* se evidenciaba un trasfondo que Fernán-Sol, cronista de *El Día*, recoge en su recensión. Es poco probable que “Fernán-Sol” desconociese los movimientos en torno a la Sociedad de Autores Españoles (SAE) cuando pocos días después aparecía en *Nuevo Mundo* una breve nota<sup>22</sup> sobre dicha sociedad y la intención de esta de alcanzar consensos.

Lo cierto es que todas estas referencias citadas eran alusiones directas a los mismos autores, pues los tres formaban parte de la Sociedad de Autores Españoles, que estaba en el punto de mira de algunos empresarios de los teatros madrileños. Y no puede decirse que, tras las reseñas mostradas, la crítica periodística se mantuviera ajena al conflicto; si bien, algunos de los componentes de la asociación gozaban de cierta simpatía por parte del sector, Serrano entre ellos.

Recordemos que el compositor guardó buena relación con la mayoría de periodistas desde sus tiempos en el saloncillo del Teatro de la Zarzuela; y recibió plácemes en estrenos que fueron catalogados de verdaderos fracasos.

---

<sup>20</sup> «En Apolo y en los demás teatros del género chico viene sirviéndose al público una serie de obras disparatadas, faltas de arte, de ingenio y algunas hasta de sentido. Tales despropósitos han agotado ya la paciencia de los espectadores; de aquí las saludables gritas de la presente temporada». («Zeda», “La semana teatral”, *Nuevo Mundo*, 17 de diciembre de 1903, 6).

<sup>21</sup> «Se ha querido suponer que la severidad mostrada por el público en algunos estrenos de obras del género chico era consecuencia de determinadas campañas de la Prensa. ¿Se silbaba una zarzuelilla? Pues no faltaban amigos del autor que achacaban el fracaso a misteriosas conspiraciones fomentadas por los periódicos» («Zeda», “Veladas teatrales”, *La Época*, 12 de diciembre de 1903, 1). En el mismo sentido se expresaba « Fernán-Sol», “Cosas de teatros”, *El Día*, 12 de diciembre de 1903, 1:« ¡Tomad sociedad! ¡Que hablen mal ahora de la sociedad de autores! Cuando esto oía dije para mí: ¡Que inocente! ¿Qué tendrá que ver la sociedad de autores con esto? Las anteriores obras han sido rechazadas, porque eran malas, y esta es aplaudida porque es buena. Y lo demás, como decía un célebre capitalista, “son algaracas”».

<sup>22</sup> «Siguen los cabildeos entre socios y administrados, y después de nombrar comisiones, firmar instancias y proponer componendas, se ha decidido designar una comisión mixta compuesta de individuos de una y otra parte, a fin de discutir un proyecto de reforma del Reglamento por que se rige aquella sociedad. Desear es que para bien todos los autores acaben diferencias y cesen las hostilidades.» («Zeda», “La semana teatral”, *Nuevo Mundo*, 17 de diciembre de 1903, 6).

No hay más que echar un vistazo a la nómina de libretistas que colaboraron con Serrano para descubrir la relación de estos con las publicaciones periódicas. Puede resultar paradigmático el caso de Antonio Paso Cano, libretista de *El solo de trompa* y *El pelotón de los torpes*, (esta última en coautoría con Ramón Asensio Mas<sup>23</sup>) a las que puso música Serrano. Paso fue redactor jefe de *La Correspondencia Militar* y colaboró con la Sociedad General de Autores ocupando diversos cargos y de la que llegaría a ser nombrado presidente.

#### **IV. 2. 1. El rédito de *La reina mora*: La defensa de intereses en la Sociedad de Autores Españoles**

El éxito de *La Reina Mora* no sólo proporcionó reconocimiento por parte del público a sus autores sino cuantiosos ingresos a estos y a la empresa. Además, el triunfo de su modelo estimulaba la moral de estos últimos, que veían en aquella producción un resarcimiento ante el imparable acoso de otro tipo de espectáculos y el consecuente temor a la pérdida de público; más aún cuando debían hacer frente a las exigencias de la Sociedad de Autores Españoles y el prestigio de algunos de sus socios fundadores: Chapí, Quintero y Tomás López Torregrosa, Sinesio Delgado, Carlos Arniches, Miguel Ramos Carrión y José López Silva. A estos pronto se unieron Chueca, Tomás Luceño, los Quintero y, por supuesto, ya en 1900, Serrano.

Es sobradamente conocido el litigio entre la SAE y ciertos editores de música, empresarios y propietarios de los archivos de obras, cuyo material surtían a los teatros españoles y cuya figura principal se hallaba en la persona de Florencio Fiscowich. Sin embargo, no debería resultar tan extraña la relación (intensa e intempestiva) que Serrano mantuvo con la mencionada sociedad en defensa de sus intereses. Incluso la tardanza del estreno de *La reina mora*, desde que la partitura fue admitida por los empresarios del Apolo, podría explicarse por la tensión entre empresarios y artistas.

La relación de amor y odio entre Serrano y la SAE está bien presente desde el inicio de su carrera en Madrid. Ya en 1901, poco más de un año

---

<sup>23</sup> En aquella época, Asensio Mas trabajaba de redactor en *La Correspondencia de España*.

después de su triunfo con *El motete*, Serrano mostraba su alineación con la Sociedad frente a Fiscowich<sup>24</sup>. La forma en que el músico hacía explícita su solidaridad con la mencionada asociación resulta cuanto menos ocurrente, a tenor de las notas publicadas en *La Correspondencia de España* por uno de sus redactores, Álvarez Arranz, que firmaba la sección de tribunales con el seudónimo de “Licurgo”.

El maestro Serrano se propone litigar por pobre con el editor Sr. Fiscowich. Llevará la representación de aquél nuestro querido compañero en la prensa el joven abogado D. José Luis Castillejo<sup>25</sup>.

Dos días después de la nota, el mencionado rotativo, ante posibles malentendidos, se apresuraba en concretar: “El maestro Serrano, que se propone litigar por pobre con el Sr. Fiscowich, es D. José, el autor de *El motete*, y no D. Emilio, el autor de *Gonzalo de Córdoba*”<sup>26</sup>. Este agudo episodio constituye el comienzo de una serie de encuentros y desencuentros entre Serrano y la S.A.E.

Sin embargo, es preciso tener en cuenta que en la elección de los miembros de la Junta de la Sociedad (cinco literatos y dos compositores) jugaba una baza importante la aplicación del artículo 46 de los Estatutos de la Sociedad de Autores Españoles. El referido apartado señalaba que además del voto común a todos los socios, « [...] los autores y compositores tendrán derecho a un voto más por cada suma de dos mil pesetas de recaudación total que hayan alcanzado, por su parte personal de derechos de autor durante el último año natural que haya transcurrido»<sup>27</sup>.

Serrano fue consciente de la importancia de formar parte de ese elenco de autores que podía decidir asuntos de vital importancia con sus votos “extra” y aquello era posible a partir del éxito alcanzado con *La reina mora*. Es más, no

---

<sup>24</sup> Florencio Fiscowich y Díaz de Antoñana trabajó como gerente en la editorial de Alonso Gullón e Hijos, tuvo la brillante idea de comprar a los compositores el derecho de copia y reproducción de los materiales, a perpetuidad. Fiscowich se hizo con el archivo musical más importante de los existentes en ese momento alquilando a los empresarios de teatro los materiales de orquesta.

<sup>25</sup> «Licurgo», “De Teatros. En los tribunales”, *La Correspondencia de España*, 5 de junio de 1901, 3.

<sup>26</sup> “Noticias generales”, *La Correspondencia de España*, 7 de junio de 1901, 3.

<sup>27</sup> Raquel Sánchez García, “La sociedad de autores españoles (1899-1932)”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª. Contemporánea* 15 (2002), 215.

es de extrañar que el compositor se mostrase muy productivo durante los años posteriores a *La reina mora* hasta llegar a formar parte de la junta directiva en 1909, junto a Chapí, Miguel Echegaray, Tomás Luceño, Joaquín Álvarez Quintero, Enrique García Álvarez y Antonio Casero<sup>28</sup>.

Paradójicamente, este sistema de “peso representativo” en la Sociedad supuso un incremento del protagonismo de Serrano en las fricciones internas de la misma. Más aun cuando, en la asamblea ordinaria anual de 1912, se expusieron asuntos ajenos al orden del día que desembocaron en la renuncia de la junta directiva. Dos de estos: la rebaja en el pago de derechos al teatro Novedades y, especialmente, el asunto que salpicaba a Lleó, que había accedido a la junta en contra de los estatutos de 1901, según la versión de algunos socios, abrieron la caja de los truenos y los dimes y diretes de los cafés pasaron a tomar parte de un acalorado debate de los asamblearios. En este sentido, la ira se concentraba en torno al incumplimiento del artículo 5, el cual establecía que “ningún autor ni maestro podrá formar parte de esta junta directiva mientras sea empresario o director artístico de teatros”. Así, en defensa de Lleó, dos miembros de la junta, Arniches y Dicenta, señalaron que «el maestro Lleó no era empresario del teatro Eslava, y que si lo era *moral* y *materialmente*, para ellos, como no lo era legalmente, era lo mismo... y surgió el grito»<sup>29</sup>.

Resulta ejemplar la extensa reseña a cuatro columnas que publicase en el *Heraldo de Madrid* el periodista y escritor Adelardo Fernández-Arias López<sup>30</sup> con el título “La sociedad de autores. En vísperas del combate” (acompañada de las fotos de Serrano y Arniches). El título del artículo hacía referencia a la Junta Extraordinaria convocada por la Sociedad con motivo de la dimisión de la totalidad de la Junta directiva tras los tensos momentos vividos en la Junta Ordinaria mencionada.

Fernández-Arias, a mitad de camino entre la recensión y la entrevista, iniciaba su artículo destacando la relevancia que el devenir de la Sociedad de Autores tenía para el conjunto de la sociedad; para pasar a publicar una carta

---

<sup>28</sup> Véase al respecto “La Sociedad de Autores. Nueva Junta”, *El liberal*, 1 de febrero de 1909, 3.

<sup>29</sup> «El Duende de la Colegiata», “La Sociedad de Autores. En vísperas del combate”, *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2.

<sup>30</sup> Nacido en Úbeda (Jaén) y fallecido en Barcelona, fue redactor de importantes periódicos y revistas como *La Correspondencia de España* o el *Heraldo de Madrid*.



llegada a su poder donde se recogía el agitado ambiente<sup>31</sup> que se respiraba en las horas previas a la asamblea extraordinaria. Entre los insurrectos, que amenazaban con abandonar la Sociedad si no se atendían sus demandas, se encontraban casi todos los músicos en juego, excepto Lleó: Calleja, Vives, Giménez, Penella, Barrera, Luna, Torregrosa y... Serrano. Pero, tal como recogía la reseña, Serrano no era un rebelde más, sino uno de los cabecillas<sup>32</sup>.

Las entrevistas que siguen a la exposición de los hechos ofrecen dos actitudes bien diferentes. Mientras Serrano censuraba la arbitrariedad en la aplicación de los estatutos y la reprobación en la gestión de la junta ante determinados temas, Arniches adoptaba una actitud compungida ante la postura adoptada por el grupo de socios comandado por Serrano. Es más, el carácter dispar de ambos quedaba reflejado en sus respectivos posicionamientos. La invectiva de Serrano quedaba condensada en una ingeniosa expresión que encabezaba cada uno de los temas: ¡No hay derecho! La interpretación polisémica que se desprendía caminaba en varios sentidos, a saber, el de la pasividad en defensa de los derechos de autores por parte de la junta directiva de la Sociedad; el de la arbitrariedad en la aplicación de acuerdos y estatutos; y el del sistema de votación. Todos ellos estaban centrados en torno al tema económico y la recaudación por derechos de autor.

Además, Serrano sabía que la base material de la Sociedad estaba, entre otras, en el beneficio de la venta y alquiler de los materiales de orquesta (de ahí su alusión a la copistería). Los resultados económicos obtenidos junto a otras informaciones aparecían publicados en el *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* que había iniciado su andadura en 1903, por lo que Serrano se había preocupado, como él insinuaba, de comparar y estudiar.

---

<sup>31</sup> «Las diferencias entre los asociados se ahondan. Los *disidentes*, es decir, los partidarios de un régimen ampliamente democrático, de transformación y de reforma, se reúnen todas las tardes en Lion d'Or: Vaya por allí y verá en torno a las mesas del aristocrático café a los pontífices de la rebelión». («El Duende de la Colegiata», “La sociedad de autores. En vísperas del combate”, *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2).

<sup>32</sup> «los disidentes tienen ya su candidatura. Para ello se reunieron la otra tarde en casa del maestro José Serrano, en número de más de cincuenta, y por sufragio eligieron la candidatura que ha de presentarse a la junta general el día 22 [...] Hay por tanto, dos bando, partidos o sistemas: uno el de Arniches y otro capitaneado por el maestro Serrano [...] El maestro Serrano es el *leader* revolucionario que acaudilla el grupo rebelde». («El Duende de la Colegiata», “La sociedad de autores. En vísperas del combate”, *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2).

Tal como refiere Sánchez García, «otra de las preocupaciones de la SAE fue el cobro de los derechos de autor en América [...] España no tenía convenios acerca de la propiedad intelectual con todos los países de América» (Sánchez García 2002, 221). También a este asunto dedicaba Serrano parte de su reproche a la junta directiva. Sin embargo, el problema de la falta de acuerdos con otros países que impedía una regularización en la percepción de derechos por autoría no se remitía al ámbito americano, sino también al europeo, como era el caso de Austria.

Otro de los temas abordados por Serrano, en la entrevista que le hiciera *El Duende de la Colegiata*, recaía en lo que se conocía como “pequeño derecho” que venía a ser el 2% de lo recaudado por la ejecución de piezas musicales en lugares públicos como cafés, kioscos...; el llamado derecho de ejecución. Serrano era consciente de la popularidad que habían alcanzado algunas de sus partituras, de manera especial en su tierra natal.

Pero la gota que colmaba el vaso de la resignación para los asociados insumisos se encontraba en la arbitrariedad a la hora de cobrar los derechos que debían abonar los empresarios y la condescendencia con los teatros más importantes. La rémora de todo ello, según Serrano, recaía sobre Arniches. Esta práctica había sido denunciada ya en el Boletín Oficial de la Sociedad correspondiente a octubre de 1904<sup>33</sup>. La picaresca para evitar el abono a la Sociedad llevaba a, por ejemplo: la no publicación de los programas, por parte de los empresarios, en los espectáculos de variedades de las salas de menor categoría; o a «la compra de una parte de la obra para solo pagar la parte correspondiente de los derechos de autor»<sup>34</sup>.

Tal como refiere *El Imparcial* del mismo 23 de febrero de 1912, bajo el subtítulo de “el dinero del teatro”, justificando la ventaja del voto en función de lo recaudado a título personal durante el último año, se mostraba una relación de las percepciones de los 28 autores que más habían cobrado (desde las 112.000 pesetas de Lleó hasta las 18.000 de Antonio Martínez Viérgol, pasando por las 84.000 de Calleja, 70.000 de Cadenas, 58.000 de Arniches y

---

<sup>33</sup> Tal como lo recoge Sánchez García, «Algunos empresarios y directores de compañía, para burlar la buena fe de los representantes de la SAE, suelen pretender rebajas en los precios del alquiler de archivo afirmando que tiene concesiones especiales de esta dirección o de las sucursales de Barcelona o Valencia» (Sánchez García, “La sociedad de autores españoles...”, 219).

<sup>34</sup> Sánchez García, “La sociedad de autores españoles...”, 223.

los hermanos Quintero, o las 32.000 de varios autores como: Quinito Valverde, Serrano, Gerónimo Giménez, Abati o Miguel Palacios). Algunos días después, concretamente el 29 de febrero, *La Vanguardia* repetía la lista con el epígrafe de “Lo que cobran los autores españoles”.

Este gesto escondía una lectura, a saber, la incompreensión de las quejas de los autores más destacados del momento; sobre todo si se tiene en cuenta que los salarios medios estaban entre tres pesetas y tres treinta diarias<sup>35</sup>, según fuentes, o cien mensuales<sup>36</sup>, lo que vendría a suponer unas 1.200 pesetas anuales; bastante lejos de las recaudaciones de los afamados autores.

Serrano se separó en 1915 de la Sociedad (en su momento se referirá el motivo), pero no consiguió que muchos siguieran su camino. Sus invectivas, su arrogancia, su legendaria pereza y su supuesto aislamiento eran objeto de comentario en las páginas de rotativos. Y ante semejante escenario, a Serrano no le quedaba otro remedio que luchar desde dentro.

Paralelamente a la reorganización y reconversión de la SAE en la SGAE, y tras veinte años de divulgar la fundación de una Nueva Sociedad de Autores, en 1932 se creó una nueva institución bajo la presidencia de José Serrano. En tono socarrón, referenciaba la noticia Carlos Sampelayo en el *Heraldo de Madrid* de 25 de agosto de 1932, bajo el título de “La novísima Sociedad de Autores. El presidente, D. José Serrano, nos habla de los motivos que han impulsado a crearla” a lo que se añadía en subtítulos: “sin bilis, sin envidias ni rivalidades. La Comisión de los 31. Un reglamento contradictorio. La eficacia de las Juntas”<sup>37</sup>. Su fama de perezoso en el quehacer musical y su interminable ópera (*La venta de los gatos*) constituían el contrapeso a la actividad que le había generado el nuevo cargo.

---

<sup>35</sup> Véase Álvaro Soto Carmona, *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)* (Barcelona: Anthropos Editorial, 1989). También puede consultarse Alejandro Tiana Ferrer, *Maestros, misioneros y militantes: la educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917* (Madrid: C.I.D.E., 1992). Este último presenta datos de 1915.

<sup>36</sup> Para este dato puede consultarse David Sven Reher y Esmeralda Ballesteros Doncel, “Precios y salarios en Castilla la Nueva: La construcción de un índice de salarios reales, 1501-1991”, *Revista de Historia Económica* 11 (1) (1993), 101-151.

<sup>37</sup> En aquella entrevista, Serrano insistía en que la asociación que él presidía nacía sin ánimo de rivalidad y rencor hacia la SGAE, pero acto seguido arremetía contra el reglamento de la mencionada institución y denunciaba los precios de alquiler de los archivos que tenían que pagar las empresas. Igualmente, reiteraba la falta de igualdad de voz y voto en las juntas de la recién reorganizada SAE por secciones (ejecución, pequeño derecho, gran derecho, recaudación...) con un total de treinta y un delegados que eran los que, según él, podían opinar.

La respuesta a aquella publicación no se hizo esperar. Tan sólo dos días después, el consejero delegado interino de la Sociedad General de Autores Españoles, Francisco Serrano Anguita, firmaba una extensa carta donde tachaba de incorrectas las cantidades que según José Serrano debían desembolsar las empresas por el alquiler de archivo, rebajándolas a algo más de la mitad<sup>38</sup>. La razón, según el delegado de la SGAE, era que la Sociedad de Autores Líricos<sup>39</sup> «usando de su derecho, ha fijado las nuevas tarifas de alquiler de archivo»<sup>40</sup>.

Otro tema que replicaba Serrano Anguita era la eterna controversia del “voz y voto”, pero dejaba ver que el sistema no había cambiado al señalar que «en las juntas generales de las sociedades federadas tienen voz y voto todos los socios numerarios que son los que por la cuantía de sus liquidaciones constituyen la base firme y sólida en que se sienta el carácter administrativo de los diversos organismos». Por ello, para el delegado de la Sociedad no tenían cabida «las apelaciones a un falso espíritu democrático», sosteniendo que el sistema utilizado era el mismo por el que se regían todas las entidades de carácter económico.

La carta finalizaba con la referencia a la deplorable gestión administrativa de la antigua SAE; la elaboración de unos presupuestos basados en el recorte de gastos, cotejándolos con los de la antigua Sociedad, con el fin de evitar el

---

<sup>38</sup> El baile de cifras se encontraba en la variación sufrida por el abono de las empresas con la reorganización de la Sociedad respecto de lo fijado desde 1911 y en el cómputo de las sesiones, es decir, tarde y noche, y por tanto el abono de la cantidad por cada representación. Así, como refiere Serrano Anguita, venía pagándose (desde 1911) veinticinco pesetas diarias en toda España, en el alquiler de partituras, con independencia del aforo del teatro y población. Ahora se duplicaba la tarifa para las tres grandes capitales (Madrid, Barcelona y Valencia) pero no «en las capitales de segundo orden y ciudades de importancia [que] sólo ha de pagarse por alquiler de archivo quince pesetas por representación; en las demás capitales y poblaciones de menor categoría, doce pesetas cincuenta céntimos, y en el resto diez pesetas». Además, el comisionado de la SGAE señalaba que no se cobraba ningún canon por facilitar material de orquesta a las grandes capitales, aludidas anteriormente; y solamente cincuenta céntimos diarios por la partitura completa de cada acto al resto de poblaciones. Esta medida tenía como finalidad evitar que las compañías que realizaban una turné anduviesen con las partituras de un gran número de zarzuelas que no iban a interpretar.

<sup>39</sup> Tal como señala Sánchez García, las transformaciones que se produjeron en el seno de la SAE en aquel año llevaron a una reorganización, y «la forma adoptada fue la de federación de cinco sociedades: la Sociedad de Autores Líricos (presidida por Fernando Moreno Torroba), la Sociedad de Autores de Variedades (presidida por Ezequiel Enderiz), la Sociedad de Derecho de Ejecución (presidida por el maestro Alonso), la Sociedad de Autores Dramáticos (presidida por Francisco Serrano Anguita) y el Montepío de Autores Españoles». (Sánchez García, “La sociedad de autores españoles...”, 226).

<sup>40</sup> Francisco Serrano Anguita, “La Sociedad General de Autores de España y la Sociedad de Autores del maestro Serrano. Una réplica de la nueva Sociedad al fundador de la novísima”, *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1932, 5.

vocablo “déficit”; y con la defensa de los intereses económicos de sus asociados. De este modo, como había ocurrido en otras ocasiones, las aguas volvieron progresivamente a su cauce y el conato de separación quedó solo en una aventura fugaz. Algún tiempo después, en un comunicado remitido por la SGAE al *Heraldo de Madrid* en 1936; Serrano y otros “disidentes” aparecían como firmantes de la Sociedad, por lo que los rumores de la creación de nuevas sociedades quedaban desmentidos y Serrano se veía libre de la polémica.

El dilatado excurso sobre la SAE y las vicisitudes de Serrano en el seno de dicha asociación guarda relación no ya con el afán recaudatorio, por derechos de autor, de Serrano, ni aun con la intensa actividad productiva que este llevó a cabo tras el éxito de *La reina mora*, sino con la relevancia que para el futuro económico de sus autores tuvo dicha producción. Aún a pesar de los cambios experimentados en el seno del espectáculo lírico a lo largo del primer tercio del siglo XX, *La reina mora* será una de las obras más interpretadas y explotadas (si no la que más) del repertorio de Serrano.

Es, pues, *La reina mora* un arquetipo del género chico en todas sus vertientes más clásicas; una reverencia a la tradición, un homenaje a lo autóctono y un reflejo del funcionamiento del teatro comercial que, con el devenir del tiempo, tendrá que adaptarse a la moda. *La reina mora* fue, sin embargo, una isla en medio de un océano (véase si no la producción de 1903), de ahí que su función en sucesivas décadas quedase relegada a epígono de “lo patrio”, pero procurando igualmente intereses crematísticos.

### **Resumen:**

Las experiencias lírico-teatrales desde el estreno de *El motete* muestran a Serrano la predisposición de la audiencia a temas dramático-sentimentales con la inclusión de una cierta dosis de comicidad. Sin propensión a la exageración en ninguno de los dos ámbitos. La aflicción por un acontecimiento y el contrapunto por tipos ridículos que producen cierta hilaridad. Estos elementos son trasladados a entornos geográficos “reconocibles” de manera que faciliten la inserción de elementos sonoros asociados a aquella ubicación física, acorde con el prototipo que el auditorio tiene de estos. Es conveniente, además, por la

experiencia de *El olivar* y *La mazorca roja*, dotar a las escenas de verosimilitud sonora mediante la inclusión, si es posible, de estampas callejeras o vinculadas a costumbres domésticas o laborales. Aquello tomaba forma en *La reina mora*.

No obstante, el referido sainete estuvo mediado por la tensa relación entre la Sociedad de Autores Españoles y el sector empresarial que explotaba los coliseos. Los derechos de explotación de la producción y la rentabilidad del capital afectaba a cada estreno, y la recepción de *La reina mora* se vería marcada por aquella situación.

## **PARTE II**

# **LA ÉPOCA FÉRTIL**





## V. (1904) VARIEDAD DENTRO DE LA UNIFORMIDAD. ENTRE LO CÓMICO, EL TORO Y LO SENTIMENTAL

Espoleado por la favorable acogida del estreno de *La reina mora* y su reposición recurrente en cartelera, Serrano inició una intensa actividad productiva en los años que siguieron al estreno del referido sainete. Con *El trébol* (1904), Serrano inauguró una etapa de cuatro años (1904-1907) en la que creó casi la mitad de sus partituras para teatro lírico, a cuya actividad dedicó treinta años. Algunas de estas producciones se vieron salpicadas por la situación que atravesaba el género chico desde principios del siglo XX. Varios eran los motivos apuntados por la prensa del momento, y recogidos por Ramón Sobrino en su artículo sobre —La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”<sup>1</sup>, que habrían llevado al teatro lírico español de entonces a un estado de depreciación y decaimiento en el panorama del entretenimiento social de la época.

Muchas eran las voces que se alzaban contra la falta de calidad de las obras; insistían en la fatiga del público por la repetición de los modelos; o reprobaban la actitud de la Sociedad de Autores Españoles y de los empresarios, concentrada, como se ha visto en el capítulo anterior, en los aspectos recaudatorios. Otros, convenían en señalar como una de las causas del decrepito momento del espectáculo lírico español a la exitosa incursión del género ínfimo en las producciones de la época; una «simplificación a todos los niveles del género chico, mezclada con las *varietés*, que consentía en los aspectos más desinhibidos, exaltando el cantable y la presencia femenina»<sup>2</sup>. Algunas de estos móviles se reflejan en las críticas de los estrenos, y otros llegan a constituir monográficos de las revistas.

La creciente presencia del género ínfimo en el teatro lírico español y en las horas de ocio de los madrileños, queda ejemplificado en el monográfico que la revista *El teatro* dedicaba en su número de septiembre de 1905. Bajo el título

---

<sup>1</sup> Ramón Sobrino Sánchez, «La crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas», *Cuadernos de música Iberoamericana* 2-3 (1997), 213-234.

<sup>2</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*47.

—El género ínfimo” se ocupaba de diferentes aspectos relativos al género, desde su introducción en España hasta el momento. El número en cuestión llevaba en la portada una fotografía a todo color de una de las cupletistas, Candelaria Medina; y el extenso reportaje, de treinta y cinco páginas, se abría con varias fotografías de una de las cupletistas más relevantes de esa época en nuestro país: «La Fornarina»<sup>3</sup>. El texto se alternaba con un verdadero álbum fotográfico de todo un elenco de artistas del cuplé y las variedades. El firmante del texto, Eduardo Montesinos López (1868-1930)<sup>4</sup>, se hace eco de la popularidad del género augurándole un futuro prometedor.

Si hace veinticinco años cuando el género de *varietés*, nacido en Francia, tomó el movimiento expansivo y se extendió por el extranjero nos hubieran dicho que en España llegaría á tomar carta de naturaleza, nadie lo hubiera creído. Pero los años no pasan en balde y las corrientes modernas que todo lo invaden van empujando lo antiguo, abriéndose paso para sentar sus reales por el mundo civilizado.

Las principales naciones del mundo han sufrido en el arte escénico paulatinas transformaciones y la nuestra no ha ido á la zaga, pues del drama romántico pasó al teatro efectista de Echegaray, después á los bufos y más tarde al género chico, y por los derroteros que va, dentro de algunos años el género ínfimo es posible llegue á ser dueño y señor de la mayoría de los escenarios de España.

A ello contribuye también la marcha rápida de la civilización que con sus maravillosos inventos nos pone en contacto con todo el mundo, resultando que París y Londres nos son tan familiares como Barcelona y Bilbao.

Por eso hemos hecho conocimiento con el género de *varietés* y sin darnos cuenta hemos caído en sus redes sugestivas.

Hay que convenir en que los *cafés concert* tienen hoy para el público muchos mayores alicientes que los espectáculos serios, pues se disfruta en ellos de cierta libertad que no se permite en los demás teatros.

Además el desfile rápido por la escena de cosas heterogéneas que tienen, como base principal, la mujer hermosa, la música juguetona y la frase picaresca, nos regocijan el espíritu haciéndonos olvidar las contrariedades de la vida, siempre sembrada de disgustos y amarguras, alejándonos de las obras serias que en vez de recrearnos nos entenebrece el alma y nos ponen de mal humor.

Así lo ha entendido el público y poco á poco, sin grandes esfuerzos, ha ido familiarizándose con el exótico género de *varietés* del que es asiduo cliente [...]

No se crea que el género ínfimo ha tenido aceptación en Madrid. De setenta pasan los salones y cafés conciertos que existen en provincias, siendo cada día más considerable

---

<sup>3</sup> Es el nombre artístico de la madrileña Consuelo Bello (1885-1915), aunque en el artículo de Javier Barreiro, «La Fornarina y el origen de la canción en España», *Asparkia. Investigación feminista* 16 (2005), 27-40, señala que el apellido originario era con V y no con B: «Consuelo Vello —así consta en la partida de nacimiento, aunque algunas veces su primer apellido se haya escrito con B- había nacido el 27 de mayo de 1884... ». Tal como recoge Barreiro, sus inicios se centran en el Teatro de la Zarzuela como corista. Más tarde pasó a representar una pantomima en el Salón Japonés de la capital. Fue el periodista, Javier Betegón, de *La Época*, quien le dio el sobrenombre de *La Fornarina*. Sus actuaciones en el Teatro Nuevo Retiro de Barcelona, en el Salón Novedades de Valencia y en el Teatro Romea de Madrid le proporcionaron buenas críticas y su fama se extendió más allá de territorio español, actuando en el Palais Soleil de Montecarlo, el Alhambra de Londres, el Olympia de París, y en ciudades como Viena, Berlín y San Petersburgo en 1909.

<sup>4</sup> Periodista y autor cómico que escribió la letra del cuplé *La violetera* (1914) con música de José Padilla que popularizaría la cupletista Raquel Meller.

la demanda de artistas para fuera, lo cual demuestra que el género ínfimo va abriéndose paso por toda España y que su importancia va siendo cada día mayor<sup>5</sup>.

## V. 1. Una insinuación de lo popular urbano: *El trébol*

Algunas de las características, propias del género de varietés, se apuntaban en las críticas de la producción con la que Serrano volvió a la cartelera tras el éxito de *La reina mora: El trébol*; zarzuela en un acto y tres cuadros, en prosa, escrita por Antonio Paso y Joaquín Abati, y en la que colaboraban Quinto Valverde y el propio Serrano en la ambientación sonora. Así, la mayoría de las reseñas publicadas al día siguiente del estreno<sup>6</sup> hacían hincapié en la fragilidad argumental<sup>7</sup>. En verdad, todos coincidían en señalar la carencia de asunto o acción interesante y el propósito de hacer reír y divertir al público<sup>8</sup>. *El trébol* pretendía parodiar los augurios de buena suerte que la tradición otorga al poseedor de un trébol de cuatro hojas<sup>9</sup>, especialmente si se lo encuentra accidentalmente. Por ello, con el pretexto de la compraventa de este amuleto, se zurría una trama alrededor de «las ganas de novio de una vieja solterona vieja y fea, que se ve solicitada por varios pretendientes por obra de la malevolencia de una amiga que hace correr la voz de que la solterona ha heredado una fortuna»<sup>10</sup>.

La propensión hacia lo irrisorio favorecía la incursión de retruécanos y «chistes de color más subidos»<sup>11</sup> que conectaban con el tono picante procedente de otros espectáculos. Dicha insinuación, el culto al cuerpo

<sup>5</sup> Eduardo Montesinos, —Egénero ínfimo», *El teatro* 60 (septiembre 1905): 2-17.

<sup>6</sup> La obra fue estrenada la noche del 19 de febrero de 1904.

<sup>7</sup> Aún cuando en el subtítulo de la partitura para canto y piano de la *Colección Completa de las Obras musicales del maestro D. José Serrano* aparece la obra con la denominación de «zarzuela», el cronista de *El Globo* presenta la pieza como «juguete en un acto y tres cuadros», mientras que el de *La Época* lo hace bajo el apelativo de «juguete lírico», en un intento de mostrar el carácter banal de la trama argumental.

<sup>8</sup> Por ello, en referencia al argumento, algunas crónicas remiten al término de astracanada. Este es el caso del cronista de *La Época* que señalaba: «*El trébol* pertenece al género ruso del «Astracán»» (—Veladas teatrales», *La Época*, 20 de febrero de 1904, 1).

<sup>9</sup> Se cree que «toparse» o poseer un trébol de cuatro hojas es un símbolo de buen augurio. Éste amuleto es uno de los que ha perdurado por más tiempo y en casi todas las culturas del mundo. Cada hoja representa uno de los cuatro componentes básicos de la felicidad, pero en este punto existen diferentes concepciones. Para unos los cuatro símbolos que representan son: riqueza, buena fortuna, amor y salud. Para otros los cuatro símbolos que representan son: esperanza, fe, amor y suerte.

<sup>10</sup> —Los teatros», *El Imparcial*, 20 de febrero de 1904, 3.

<sup>11</sup> G, —Zarzuela», *El Globo*, febrero 20, 1904, 2.

femenino, atendía al estadio del flirteo, el cortejo o el coqueteo, al tiempo que relacionaba este “juego” persuasivo con una de las estampas típicas del Madrid de la época: el de la chulapona. La letra del cantable, —acción de coquetismo”, casi al final del primer cuadro, no da lugar a dudas.

El talle necesita cimbrearse  
de un modo conveniente  
para lucir todo lo que hay entrante  
y todo lo saliente.  
La falda se recoge con soltura  
así, de esta manera,  
subiendo hasta enseñar varios contronos  
que agradan a cualquiera.  
Miradme a mí  
Y hacedlo igual;  
despacito,  
movidito,  
pero sin exagerar.

El talle necesita cimbrearse, etc.

También el baile  
tiene ocasiones  
en que se puede  
coquetear  
y si al cogernos  
se ciñe el hombre  
siempre conviene  
disimular.  
Si el baile es chulo,  
naturalmente,  
los movimientos  
serán así,  
todo muy blando,  
todo muy suave,  
como quien casi  
se va a dormir.  
Muchos suspiros  
entrecortados,  
y especialmente  
mucho presión.  
Si el compañero  
no se derrite,  
será un completo  
guardacantón.  
Pero en cambio  
si es *finolis*  
y lo bailas con *panolis*,  
imitando á los fantoches  
ó muñecos del *Pam, pum*,  
te revientas, te estropeas,  
te despeinas, te mareas,  
y te quedas más flexible  
que un bambú.  
Fijarse en mí,  
mirad qué bien.  
Salto; otro. Uno, dos, tres. (Bailan todas.)

Así, así, muy bien está.  
¡Ay, ay! No puedo más.  
El tallo necesita cimbrearse, etc.  
No mire usted  
con intención,  
porque si subo un poco  
le da a usted el sarampión.  
Y si es de aquí,  
me bailo yo  
mejor cien veces  
que Pascual Bailón<sup>12</sup>.

En correspondencia con ello, la música era tildada de fresca, alegre, graciosa y pegadiza por lo que algunos números «estaban destinados a la popularidad callejera»<sup>13</sup>. Dicho vaticinio se sustentaba, en buena medida, porque algunos de los números musicales que Quinito Valverde y Serrano diseñaron, en su primer trabajo conjunto, mostraban el acopio de elementos de la tradición popular urbana, como la adecuación de los tempos de chotis y habanera, y la tendencia hacia una simplicidad melódica, fruto de la influencia de los cantables del género ínfimo. Este influjo de la moda del momento, difícil de sortear para —undetractor” de lo foráneo como Serrano, quedaba parcialmente diluido con el número musical que abría la obra: —Introducción y Escena”.

La situación escénica descrita en la acotación del referido número (mozas figurando que están lavando en el arroyo, cantando el número de música) propiciaba la configuración de una música jovial y desinhibida, ejemplificada en el tempo elegido (—Allegro animato”), que remarcaba el carácter de la pieza. Acorde con el ciclo de —cantos de labor o trabajo”, se diseñaba una estructura que evocaba este tipo de canto, rítmico y de intervalo melódico-vocal acotado, al tiempo que se reproducía continuamente el tema, tal como puede observarse en los compases 68-82 de este primer número (Ejemplo 1).

---

<sup>12</sup> Antonio Paso y Joaquín Abati, *El trébol* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904), 17-8.

<sup>13</sup> “Los teatros”, *El Imparcial*, 20 de febrero de 1904, 3.

Ejemplo 1. Nº 1. Introducción y Escena de *El trébol*.

*Lavadoras. Tiples 1<sup>as</sup> y 2<sup>as</sup>*

69 Cuan-do Dios me dé un no - vio que sea mo - re - no que sea mo - re - no

Fl.Ob.Cl. Com.

73 Cuan do Dios me dé un no vio que sea mo re no

Tutti

78 que los ru bios no sir ven pa na da bue no pa na da bue no

Fl. Ob.Cl. Cda Com.

Detailed description: The image shows a musical score for 'Lavadoras' from 'El trébol'. It consists of three systems of music. The first system (measures 69-72) features a vocal line with lyrics 'Cuan-do Dios me dé un no - vio que sea mo - re - no que sea mo - re - no' and an instrumental accompaniment with parts for Fl.Ob.Cl. and Com. The second system (measures 73-77) continues the vocal line with lyrics 'Cuan do Dios me dé un no vio que sea mo re no' and includes a 'Tutti' marking. The third system (measures 78-81) features a vocal line with lyrics 'que los ru bios no sir ven pa na da bue no pa na da bue no' and an instrumental accompaniment with parts for Fl. Ob.Cl. Cda and Com. The score is in G major and 2/4 time.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Este tema de cuatro compases, expuesto de forma reiterada, conforma la primera de las dos secciones del número. Para la segunda sección de la letra, entonada por las coristas, se ofrece un motivo contrastante con los de la sección anterior, cuya reiteración rítmico-melódica conforma la base de toda esta parte. Véanse al respecto los compases 101 al 112 (Ejemplo 2). En correspondencia con ello se presenta una base reiterativa en el acompañamiento instrumental distinta.

## Ejemplo 2. Nº 1. Introducción y Escena de *El trébol*.

101

ri - o ca - lle a - rri - bi - ta ca - lle a - ba - ji - to que ga - nas ten — go de ver - te a - lli que si me

Ob. Cl.  
Cda.

Fl.

106

ron das y si me quie - res tó mi ca - ri — ño se - rá pá ti. ca - lle a rri - bi - ta ca - lle a - ba -

Corn. Tpa.  
Mad. Cda.

Detailed description: The image shows a musical score for 'El trébol'. It consists of two systems of music. The first system (measures 101-105) features a vocal line with lyrics 'ri - o ca - lle a - rri - bi - ta ca - lle a - ba - ji - to que ga - nas ten — go de ver - te a - lli que si me'. Below the vocal line are two staves for instruments: the first staff is for Oboe Clarinet (Ob. Cl.) and Cello (Cda.), and the second staff is for Flute (Fl.). The second system (measures 106-110) features a vocal line with lyrics 'ron das y si me quie - res tó mi ca - ri — ño se - rá pá ti. ca - lle a rri - bi - ta ca - lle a - ba -'. Below the vocal line are two staves for instruments: the first staff is for Cornet (Corn.) and Trumpet (Tpa.), and the second staff is for Madrigal Cello (Mad. Cda.). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

A diferencia de otras producciones de Serrano, ninguno de los motivos y temas constituyen una referencia a fijar mentalmente con el fin de una ulterior relación con la trama, pues la escena de las lavadoras junto al arroyo tan solo sirve de excusa para la presentación escénica del *Tío del trébol*, que originará toda la farsa posterior. Ello es el primer paso para mostrar los números como piezas aisladas, cantables que no guardarán relación alguna entre ellos. De hecho, los dos números que mayor popularidad alcanzaron, el chotis y la habanera, trataban temas totalmente distintos y que perfectamente podían ser interpretados de manera independiente.

El chotis, cuya letra hemos visto anteriormente, simbolizaba el mundo festivo de bailes y verbenas populares donde la presencia de chulos y chulaponas contribuía a recrear el ambiente más castizo del Madrid de la época y en el que los gestos e insinuaciones formaban parte del juego del coqueteo. Por ello, este tempo de baile se acoplaba perfectamente a una de las prácticas para conseguir la seducción y el enamoramiento como antagonismo a

la posesión del trébol que otorgaba uno de los componentes básicos de la felicidad: la suerte en el amor.

No faltó quien los iluminase para acometer la creación de este tipo de pieza bailable y cantable de gran popularidad en el Madrid de la época. Podían hallar muestras fehacientes entre los chotis célebres y ampliamente difundidos de zarzuelas como *La verbena de la paloma*, (1894) de Bretón, *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Chueca, y *La Revoltosa* (1897) de Chapí, ejemplos próximos, cronológicamente, a la obra que tratamos. Es más, Joaquín Valverde Durán (1846-1910), padre de Quinito, era uno de los artífices, junto a Chueca, de uno de los chotis más populares de la zarzuela de finales del XIX, el de *La Gran vía*<sup>14</sup> (1886). De hecho, el diseño melódico-rítmico, repetitivo en cada frase, siguiendo la disposición de los pares de versos, de —Lección de coquetismo” (Nº 2 de la partitura de *El trébol* que idearon Serrano y Quinito Valverde), guarda cierta similitud, en algunos momentos, con la producción de Chueca y Valverde (padre). Repárese en los compases 31-34 del número de *El trébol* y el inicio del número de *La Gran vía* de “El Elíseo” (Ejemplo 3). Es más, siguiendo los cánones clásicos, ambos presentan dos motivos de dos compases para cada frase, que se repiten.

Ejemplo 3.

Nº 2. Lección de coquetismo de *El trébol*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>14</sup> Contiene uno de los chotis, junto a los de *La verbena de la paloma*, (1894) de Bretón, *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Chueca y *La Revoltosa* (1897) de Chapí, más próximos temporalmente a la obra que tratamos.



Nº 10. Chotis del Elíseo de *La Gran Vía*.



Yo soy un bai-le de cri-a-das y de hor-te-ras, a mi me bus-can las co-ci-ne-ras a mis sa-

Digitalización a partir del original de la web de [musicacoral.choruscantat.net](http://musicacoral.choruscantat.net)

Durante la intervención vocal, la aportación de la orquesta se dirige a doblar la melodía de la cantante y a establecer una base rítmico-armónica que muestre el tempo elegido. Más allá del soporte rítmico-armónico de la voz, los autores confieren a la parte instrumental un sucinto protagonismo, a través de breves intervenciones, por lo general de las maderas y, ocasionalmente, de la sección de la cuerda y las trompas. Este tratamiento diferenciado de la base rítmico-armónica se limita a remarcar determinados motivos expuestos por la melodía del cantable.

Si el texto del chotis pudiera contener alguna conexión con la trama (de hecho es el único número que guarda relación con la fortuna amorosa, el trébol y los pretendientes); la letra de la —habanera de los Reyes Godos” (Nº 3) no ofrece vínculo alguno con el asunto de la obra. Uno de los personajes, Don Bienvenido (maestro), sin blanca, y que se convertirá en uno de los pretendientes de Doña Velania, pretende enseñar la larga lista de los Reyes Godos mediante la aplicación de un método de aprendizaje memorístico basado en la repetición de fórmulas melódico-rítmicas. Es este el pretexto para añadir un cantable a la obra.

Así, tras un episodio introductorio donde el maestro comunica el tema de aprendizaje, se inicia el ritmo de habanera característico del bajo (especificado en la partitura como —Tempo de danza”), previo a la entrada de la exposición textual (Ejemplo 4). Véanse los compases 33 al 38 del Nº 3 —habanera de los Reyes Godos” en su adaptación para piano y canto que editase Mott en 1912.

Ejemplo 4. N° 3. Habanera de los reyes godos de *El trébol*.

Tiempo de Danza

*ff* Tutti *p* *ff*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

En correspondencia con esta reiteración, los autores se sirven de varios motivos, expuestos repetidamente, adaptados a la acentuación prosódica del nombre de cada uno de los monarcas, y repetidos por los chicos; siempre sobre la base melódico-rítmica del bajo. Por tanto, en este número, la parte instrumental queda reducida al refuerzo de la melodía vocal o al enriquecimiento polirrítmico del acompañamiento del bajo. Más aún, alguno de los motivos melódicos, entonados en la letra, muestra un diseño rítmico idéntico al bajo característico de habanera.

La especificación de “Tiempo de danza” asocia y refuerza la referencia histórica del texto y el origen del ritmo de habanera; un patrón que muestra una evolución desde lo bailable (mestización de la contradanza europea) hacia lo cantable. Así, tal como señala Víctor Sánchez:

El camino de la habanera recupera su vuelta a España, donde a mediados del siglo diecinueve alcanza gran difusión como canción de salón [...]

Aunque en la zarzuela la habanera se utiliza fundamentalmente como pieza cantada, existe algún ejemplo en la que se la presenta como danza de salón. Así aparece en *Un sarao y una soirée*, uno de los primeros éxitos de Arrieta para la compañía de los bufos de Arderius, estrenada en diciembre de 1866<sup>15</sup>.

Sin embargo, no hay en esta habanera una evocación de lo marinero ni nostalgia de lo tropical, sino que se utiliza «como un mero recurso compositivo,

<sup>15</sup> Víctor Sánchez, “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: Idealización marinera de un mundo tropical”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* 3 (Octubre 2006-marzo 2007), 6.

descontextualizándose y perdiendo sus referencias a lo americano y marinero»<sup>16</sup>.

El último de los números, —Serenata cómica” (Nº 4) trae al recuerdo la serenata, también de carácter cómico, con que concluye *La reina mora*, estrenada pocos meses antes. Como en aquella ocasión (y es un elemento que siempre está presente en la mayoría de las obras musicalizadas por Serrano, por ejemplo: *El motete*, *El solo de trompa*, *La canción del olvido...*), hay una escena o cuadro musical donde algunos instrumentos son llamados a las tablas. En este caso la serenata surge como especie de ensayo con la intención de convencer a Simeón, uno de los pretendientes de Doña Velania, sobre el instrumento más apropiado para que éste ronde musicalmente a la vieja solterona.

El tempo definido en el inicio de la pieza, Allegretto, insinúa ya la jovialidad del número que principia con un largo preludio instrumental en el que se advierte dos secciones divididas por las intrusiones de los instrumentos presentes en escena. La segunda de estas secciones ofrece un tema que servirá de interludio entre la especificación de las cualidades de cada instrumento por su portador y la práctica de la serenata que entona Simeón. Este tema será recurrente a lo largo del número (Ejemplo 5), puesto que vuelve a aparecer tras las coplas de Simeón (que son nuevamente expuestas por la totalidad de la orquesta) y después de la evocación melódica de las coplas, como inicio de la fase conclusiva en que, a modo de coda, se recuerda parte del material expuesto.

#### Ejemplo 5. Nº 4. Serenata cómica de *El trébol*.

24

*p* Ob. Fag.  
Cda

<sup>16</sup> Sánchez, —L habanera en la zarzuela española...”, 21.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Junto a este tema instrumental, los autores intentan ofrecer una caracterización sonora de los instrumentos presentes en el escenario con el fin de dotar de verosimilitud a la escena musical. De este modo, antes y/o después del referido tema se muestran unos motivos melódico-rítmicos que se intentan asociar a cada instrumento. De hecho, en las acotaciones de la partitura de piano y canto se señala de este modo, es decir, “imitando al acordeón”, “imitando a la gaita”. Así, se evocarán, motívicamente, en el transcurso de la pieza: la gaita, el acordeón, la guitarra y el tambor.

Más aún, para reforzar el contenido del texto referente a las excelencias de cada instrumento, los autores le asocian un compás, una tonalidad e incluso un tempo. Mientras la guitarra se relaciona con la copla andaluza, el acordeón muestra un motivo repetido en el que la imitación del acorde del fuelle es asumido en la partitura por unos instrumentos concretos que en conjunto imiten su sonido (Clarinete, fagot, trompa, corneta y violonchelo).

Pero es, sin duda, la gaita la que cuenta con un apoyo rítmico melódico más identificativo (Ejemplo 6), especificado ya en la partitura bajo “Tempo de Gallegada”, para establecer la asociación con Galicia, una de las regiones en la que la gaita constituye el instrumento típico de su música popular. Su construcción intenta rememorar un baile gallego y el tañido correspondiente a dicho baile que volverá a escucharse al final de la pieza como parte de cierre o coda final.

#### Ejemplo 6. N° 4. Serenata cómica de *El trébol*.

119

La gai-taes un que - ji - do muy pa-re-ci - do al de la flau - ta o - yen-do sus ar-

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Así pues, en correspondencia con la estructura textual, asistimos a tres partes en las intervenciones vocales. Para el parlamento inicial entre los protagonistas de la escena se hace uso de un único motivo temático que cambia con el parlamento más extenso de Simeón, aunque dentro de la misma disposición. Una segunda parte estaba presidida por el “*azonamiento musical*” de cada uno de los instrumentistas para convencer a Simeón, caracterizado en la partitura por un cambio de tonalidad y de compás. Las intervenciones vocales finalizan con la serenata que Simeón quiere ofrecer a doña Velania.

Aunque el libreto, en palabras de los críticos, buscarse el simple solaz, *El trébol* ofrecía una muestra de la música popular, tanto urbana como rural, que recordaba la capacidad de absorción del género chico en sus mejores momentos, algunos de los cuales habían pervivido por obra y gracia de los organilleros o músicos de cafés tras su paso por cartelera. Así, ante la buena acogida dispensada por el público y la prensa de aquella zarzuela cómico-lírica, Antonio Paso y Serrano decidieron asociarse en nuevos trabajos.

## V. 2. El culto a las costumbres autóctonas: *La torería*

El mundo de los toros ha sido fuente de inspiración para las artes en general y especialmente manido por los autores teatrales, que veían en aquel espectáculo (seguido por un buena parte de la población española de aquella época), el pretexto perfecto para urdir un trama en la que el evento dominguero

daba pie a episodios de variada naturaleza. Este tratamiento tangencial de la fiesta taurina en el teatro lírico es fácilmente apreciable en la relación que Francisco Reus ofrece en su artículo —Los toros y el teatro”<sup>17</sup>. Por ello, no es de extrañar que el periodista «Alejandro Miquis»<sup>18</sup> refiriese a un posible plagio por parte de los autores de *La torería*, producción de Antonio Paso y Ramón Asensio Mas, con la colaboración musical de Serrano, estrenada la noche del 16 de abril de 1904 en el teatro Eslava.

*La torería*, un sainete lírico en un acto dividido en tres cuadros y dos intermedios musicales, estaba dedicado «Al excelente y aplaudidísimo matador de toros Ricardo Torres (Bombita Chico), en testimonio de afectuoso cariño y sincera admiración»<sup>19</sup>. Sin embargo, tras la atmosfera taurina se esconde un melodrama de tinte amoroso donde desdenes, adversidades, desafíos, celos... afloran durante el transcurso de la obra. El mismo argumento muestra esta simbiosis:

El banderillero —Posturitas”, que pertenece a la cuadrilla del diestro Tomás Hernández (—Sanluqueño”), festeja con Rosario, hija de la dueña de una taberna (Dolores). Sin embargo, el matador, está enamorado de Rosario, aunque esta lo desprecia. Los componentes de la cuadrilla y el matador se encuentran en la taberna, cuando surge una discusión entre el diestro y Posturitas, y el primero jura vengarse. Sin embargo, en la primera corrida que actúa el matador, éste es alcanzado por el toro y Posturitas se interpone siendo él cogido y salvando así al diestro, que agradece la acción del banderillero; no cortejará a Rosario y se ofrecerá a ser padrino de boda de la pareja.

Obras como *Los arrastraos* (1899) o *El capote de paseo* (1901) de José Jackson Veyán y José López Silva, con música de Federico Chueca, constituyen algunas muestras cercanas, temporalmente, al sainete lírico que diseñaron Paso y Asensio Mas. Es más, Paso ya se había acercado al mundo del toreo en compañía de Joaquín Dicenta en *La cortijera* (1900) con música de Ruperto Chapí y, apenas año y pocos meses antes del estreno de *La torería*,

---

<sup>17</sup> Véase Francisco Reus Boyd-Swan, “Los toros y el teatro”, *Garzo: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular* 7 (2007), 273-291.

<sup>18</sup> Seudónimo usado por Anastasio Anselmo González Fernández (1870-1940) y tomado de *El doctor Centeno* de Galdós.

<sup>19</sup> Antonio Paso y Ramón Asensio Mas, *La torería*. (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904), 5.

había escrito *La corría de toros*<sup>20</sup> (1902), en colaboración con Diego Jiménez Prieto y con música de Federico Chueca.

A pesar del conocimiento del ambiente taurino por parte de Paso, de *La torería* sólo se salvó la escenografía del segundo cuadro, que simulaba un tendido de la plaza de toros. Así, entre las crónicas del día siguiente al estreno podía leerse expresiones tales como: «Quisicosa lírica» en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, o «bazofia teatral» en el artículo publicado en *El Globo* por «Ángel Guerra»<sup>21</sup>. El aludido plagio a que se refería «Miquis» era puesto en duda por la ínfima calidad de *La torería* respecto a otras producciones del mundo taurino. Así, Francisco Serrano de la Pedrosa, en su crónica para *El Día*, a propósito del comentario de Miquis y coincidente con el cronista de *El País*, señalaba: «*Miquis*, al hablar de esta obra, consigna no sé qué coincidencias o copias de otras obras. En realidad, no merece la pena copiar cosas tan malas»<sup>22</sup>.

Contrastaba con estas críticas negativas, la reseña del cronista del *Heraldo de Madrid*, que firmaba bajo las iniciales de «—Mde C y T». De hecho, era el único que auguraba un próspero futuro al sainete. «Caramanchel», por su parte, en su crónica para *La Correspondencia de España*, recogía las «batallas entre *paganos* y *alabarderos*» y el mal momento escogido por estos últimos, la *claque*, para aplaudir. Finalmente, el crítico de *El Imparcial* destacaba el acierto de un tipo nuevo: «el del aficionado, terrible entendedor».

El comentario hacia la música compuesta por Serrano tomó parecido dictamen en los diferentes rotativos. Tan solo se destacaba, por parte de *El Liberal*, «un número de introducción, fresco, inspirado y encajado en el asunto; pero en el resto de la partitura se advierte claramente que el aplaudido maestro no puso igual empeño y cariño»<sup>23</sup>. Precisamente, el N° 1 correspondía a un pasodoble y, en verdad, ni el mismo Serrano tomó en consideración la referida obra tras su estreno, pues no la incluyó en su antología publicada en 1912. Es más, como era habitual en el maestro, aprovechó otros números escritos para

---

<sup>20</sup> Estrenada el 15 de diciembre de 1902 en el teatro Eslava.

<sup>21</sup> Seudónimo usado por el canario José Betancort Cabrera (1874-1950) y tomado del personaje de una novela de Pérez Galdós. Su labor periodística, a veces muy crítica con la realidad social del Madrid de aquel tiempo, lo convierte en un escritor temido por unos y censurado por otros. A partir de 1910 inició una carrera política que le llevó a ser diputado por el distrito de Canarias.

<sup>22</sup> F. S., «Eslava», *El Día*, 17 de abril de 1904, 2.

<sup>23</sup> R., «Teatro Eslava. «La torería»», *El Liberal*, 17 de abril de 1904, 2.

zarzuelas que pasaron inadvertidas. Concretamente, para el número 2 de *La totería* hizo uso de un número escrito para *Coplas y vino*.

El hecho que Serrano no se hallase presente en el día del estreno (aunque tampoco lo estaba Paso); que la partitura original se encuentre entre sus herederos; y que ésta no esté registrada en la Sociedad de Autores, como lo están la práctica totalidad de sus obras, a nombre de José Serrano Simeón, en calidad de creador, denota la escasa relevancia que otorgó el autor a su partitura. Es más, en la referencia de la SGAE aparecen como creadores Luis Aruej Navarro y José Serrano Rubio, según reza en los datos estadísticos<sup>24</sup> de la página oficial de la Sociedad General de Autores Española. Aruej, junto con Enrique Arregui fueron empresarios del teatro Apolo, es probable, por tanto, que el primero comprase los derechos de autor.

### **V. 3. A cuentas con el melodrama y la tradición festiva rural: *La casita blanca***

La falta de libretos que procurasen situaciones dramáticas en las que Serrano se sintiese —*en* modo”, llevó a éste a sumergirse, nuevamente, en una de las prácticas que antaño le dieron notable resultado; esto es, la apuesta por libretistas noveles provenientes de diferentes territorios de la geografía española y ansiosos por hacerse hueco en el mundo teatral. Muchos de ellos se acercaban al mundo de la prensa, como articulistas, cronistas o colaboradores, esperando que su inspiración literaria y sus relaciones con el mundillo les diesen oportunidad de mostrar su valía. Aunque, ciertamente, algunos de ellos habían tenido sus primeras experiencias en sus entornos geográficos más próximos. Este era el perfil que presentaban los colaboradores del nuevo proyecto en que se embarcó Serrano, tras su experiencia —*tarina*”.

---

<sup>24</sup> En la consulta aparecen los siguientes datos: Código de la obra en la SGAE 4.868.468; Código ISWC T-041.789.135-0. El ISWC (International Standard Musical Work Code, o Código internacional normalizado para obras musicales) identifica una obra musical como creación única intangible. Refleja el resultado de la creación intangible de una o varias personas, independientemente de su estatus con respecto a los derechos de autor, de las modalidades de reparto y de los contratos que la rigen.



Los valencianos Elías Cerdá<sup>25</sup> y Maximiliano Thous<sup>26</sup> (aunque este último nacido —accidentalmente— en Asturias) llegaban a la esfera teatral madrileña tras una primera experiencia<sup>27</sup> en el ámbito de la zarzuela valenciana que, a buen seguro, debía conocer el mismo Serrano. Con anterioridad a *La casita blanca*, Thous y Cerdá habían trabajado conjuntamente en los libretos de dos zarzuelas costumbristas escritas en valenciano y ambientadas en el entorno de la capital levantina a las que el maestro Salvador Giner<sup>28</sup> había puesto música: ¡*Foc en l'era!*<sup>29</sup> (1900) i *Les enramaes* (1900). Por tanto, debe circunscribirse al entorno madrileño la referencia de —*dos autores*”<sup>30</sup> vertida por el cronista de *El Imparcial* en la reseña del estreno de la zarzuela *La casita blanca*. Sencillamente, era la presentación en los teatros madrileños de los dos libretistas.

En relación con el perfil de los libretistas que abrazaban el teatro lírico del momento; cabe señalar por ejemplo, que Thous trabajó en *El Criterio*, *El Palleter*, *El Correo Valenciano* y *La Correspondencia de Valencia*, del que años más tarde sería su director y del que hizo órgano oficioso de su partido, Unión Valencianista Regional, del que sería candidato en varias elecciones municipales. Por su parte, Cerdá renunció al ejercicio del magisterio (cursó estudios de maestro) para incorporarse, en 1891, a la redacción de *La Correspondencia de Valencia*, donde conocería a Thous. En 1898 se trasladó

---

<sup>25</sup> Elías Cerdá Remohí nació en Alberique (Valencia) el 16 de enero de 1874 y falleció en Alicante el 24 de octubre de 1932. Erróneamente, alguna de las reseñas del valenciano apuntan su muerte en 1933 en Madrid. Véase en la hemeroteca de *ABC* de 22 de octubre de 1933, con las palabras clave de «Elías Cerdá», para advertir el error.

<sup>26</sup> Maximiliano Thous Orts nació en San Esteban de Pravia, Asturias, en 1875, aunque su familia era originaria de Alicante. De pequeño marchó con su familia a vivir a Valencia.

<sup>27</sup> Thous había iniciado su trayectoria literaria en el campo teatral con el propósito bilingüe, en un acto y en verso, *De Carcaixent y dolces!* (1896), y dos años después proporcionaba un libreto (en colaboración con el sainetista, periodista y político valenciano Vicente Fe Castell (1875-1945) al maestro Vicente Peydró (1861-1938), prolífico compositor de zarzuelas en lengua vernácula, titulado *Portafòlio de València* (1898) y clasificado como «ensayo de revista cómico-lírica bilingüe en un acto y 7 cuadros». Es conveniente advertir que cuenta con una abundante producción dramática, en castellano y valenciano, con sainetes, comedias y zarzuelas, además de ser autor de numerosos «librets de falles». Más aún, fue uno de los pioneros del cine español. De hecho, en 1923 rodó *La bruja*, a la que siguieron *La Dolores*, *La alegría del batallón* y *Nit d'albaes*. Fue, también, promotor y primer director del Museu valencià d'Etnografia i Folklore.

<sup>28</sup> Recuérdese la relación de Giner y Serrano, pues el primero había sido maestro del segundo.

<sup>29</sup> Este título también aparece en distintos catálogos como: ¡*Foc en l'era!* De igual modo, *Les enramaes* aparece con el título normativizado de *Les enramades*.

<sup>30</sup> L., «Teatro de la Zarzuela». *El Imparcial*, 12 de noviembre de 1904, 2. En los mismos términos: «Dos nuevos autores» se refiere el cronista de *La Correspondencia de España* en su respectiva reseña del estreno.

a Teruel, donde fundó *El Noticiero Turolense*, que dirigió durante dos años. En 1900 recaló nuevamente en Valencia y en *La Correspondencia de Valencia*. Y, finalmente, en 1906, se trasladó a Madrid para escribir en *El Correo Español*. Al igual que Thous, participó activamente en política durante su primera etapa valenciana, militando en el partido republicano acaudillado por Blasco Ibáñez.

Con *La casita blanca* se abandonaba, nuevamente, el entorno de la capital para trasladar la acción a otros territorios rurales de la geografía española. En esta ocasión, aunque no suponía novedad para Serrano, la zarzuela estaba ubicada en Aragón y la acción transcurría durante el mes de mayo. De este modo relataba el argumento el cronista de *El teatro* en el número 54 correspondiente a febrero de 1905:

La trama de la obra se reduce a que la aldeana Engracia, seducida por su novio y abandonada después, vive tristemente consagrada al cuidado de una infeliz viejecilla enferma, cuyo hijo se encuentra ausente hace algunos años. Por débito de ochenta duros, la casita blanca en que la vieja vive va a ser vendida. El comprador ha de ser Antonio, el que fue novio de Engracia. Esta pide a su rival que interceda para que su prometido no despoje de la vivienda a la viejecilla, y en vista de que no consigue ablandar el corazón de Mari-Rosa, decide buscar por sí misma el dinero necesario para adquirir la casa. Llega el hijo de la viejecita que comienza por despreciar a Engracia dando oídos a lo que la murmuración dice de ella, pero a la que perdona después al enterarse de los sacrificios que por su madre ha hecho, concluyendo por hacerla sentar en el trono en que para celebrar la fiesta de la maya había hecho Antón que se sentara su prometida»<sup>31</sup>.

Toda la crítica coincidía en clasificar la referida zarzuela como drama lírico comprimido, calificado como una nueva tendencia dentro del género chico. El cronista de *La Época* así lo señalaba: «*La casita blanca* pertenece al género dramático, tan en boga en los teatros por horas»<sup>32</sup>. Esta «promoción» no era vista con buenos ojos por algunos críticos<sup>33</sup>. A pesar del innegable éxito de la zarzuela, el asunto era tachado de poco original. Especialmente crítico se muestra Ángel Guerra en este aspecto: «Buena gente, inofensiva, pero cansan con su eterno repetir las mismas cosas y hacer iguales majaderías. Muy conveniente me parece ya ir variando, porque, ¡se resiste tanto el cocido a

<sup>31</sup> «La casita blanca», *El teatro* 54 (1905), 7-9.

<sup>32</sup> Z, «Teatro de la Zarzuela», *La Época*, 12 de noviembre de 1904, 1.

<sup>33</sup> A este respecto el cronista de *El Imparcial* refiere: «Hay títulos que son una revelación, y el de la nueva zarzuela denunciaba a cien leguas el drama lírico comprimido que, en mala hora, se enseñoreó de los teatros que explotan el género chico» (L, «Teatro de la Zarzuela», *El Imparcial*, noviembre 12, 1904, 2).

diario!». Guerra incidía en el exiguo valor literario del libreto, un mal generalizado, dentro de las producciones de aquellos años: «Por lo demás —la casita blanca» no es peor (no digo literariamente, porque ninguna de esas obras tiene que ver con el arte literario), que el —Epuñao de rosas» y otras ejusdem furfuris»<sup>34</sup>. Incluso había quien insinuaba ciertas afinidades con otras obras. Concretamente, el cronista de *El Liberal* no duda en señalar a la *Dolorettes* (1901) de Carlos Arniches como «las semillas de donde brotó *La casita blanca*».

El hecho de que la obra, a la que Amadeo Vives puso música, se desarrollase en una alquería de la huerta alicantina y que los autores del libreto de *La casita blanca* fuesen oriundos de la capital levantina comportó especulaciones de este tipo. En la reseña de *El Imparcial* se adivina esta intencionalidad: «la obra nació valenciana y se transformó en baturra en el camino que media entre las musas y el teatro»<sup>35</sup>; mientras que Díaz y Galbis apuntan que «el libro de *La casita blanca* era de ambiente aragonés (aunque el arranque de la obra es valenciano)»<sup>36</sup>. El ambiente rural de ambas obras o la ausencia y posterior retorno de nietos; el pasado de las protagonistas (*Dolorettes* y *Engracia*); y la celebración de festividades en los respectivos pueblos (los mayos en *La casita blanca*) son los puntos de encuentro que inducen a tales conjeturas.

Por el contrario, la unanimidad era total, en cuanto al éxito alcanzado en el estreno y al artífice de tal triunfo: José Serrano. En la partitura los cronistas veían el reflejo del talento del compositor vertido, de manera especial, en el dúo y la jota. Así, el cronista de *El País*, «Alonso Algarroba»<sup>37</sup>, se deshacía en halagos hacia la música, en su totalidad, de *La casita blanca*, «[...] hecha por los nuevos procedimientos que preconizan los intelectuales en la materia, sin que en un solo momento falte la inspiración que suele brillar por su ausencia en otras partituras modernistas [...]»<sup>38</sup>.

Además de los «modernos procedimientos» (que no especificaba ninguno de los cronistas), se incidía en el acierto y «la originalidad de la

<sup>34</sup> «Ángel Guerra», «Los teatros», *El Globo*, 13 de noviembre de 1904, 1.

<sup>35</sup> L., «Teatro de la Zarzuela», *El Imparcial*, 12 de noviembre de 1904, 2.

<sup>36</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística*...50.

<sup>37</sup> Seudónimo tomado del entremés de Miguel de Cervantes *La elección de los alcaldes de Daganzo*.

<sup>38</sup> «Alonso Algarroba», «Por los teatros», *El País*, 12 de noviembre de 1904, 2.

instrumentación»<sup>39</sup>; y en una variación en el carácter de su escritura musical. Esta percepción condensada en torno a la expresión nuevos o modernos procedimientos apuntaba a una vinculación con el uso de recursos propios del llamado “Impresionismo musical”, tanto en el tratamiento del timbre, como en el uso del cromatismo. Ello puede evidenciarse de manera gráfica y sonora en el motivo temático que recorre todo el número 5 y que Serrano asigna a la orquesta y a la rondalla (Ejemplo 7). Es esta última, una forma de dotar de verosimilitud la escena, a la vez que ofrece riqueza y variedad instrumental al conjunto. La animada introducción de la jota sigue las convenciones, pero es en el “Tempo de Jota” cuando se aprecia el recurso cromático.

Ejemplo 7. N° 5. Jota y escena de mayo de *La casita blanca*.

The musical score is written for a vocal line and an orchestral ensemble. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system shows a vocal line with a rest, followed by an orchestral introduction with the instruction 'Tutti'. The second system, starting at measure 25, is marked 'Tempo de Jota' and 'ff (MUTACIÓN)'. It features a vocal line with triplets and an orchestral accompaniment with chords and triplets. The instruments listed are Flute (Fag.), Trombone (Tromb.), Cello (Cello), Double Bass (C.B.), and Timpani (Timbs).

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Incluso el recurso cromático se encuentra en la copla que entonan el tenor y Engracia, cuyo motivo inicial había ya avanzado la protagonista en el número musical con que se abre la obra, el “Oró de los encargos” (N° 1), y que se hace presente, nuevamente, en el dúo de Engracia y Mari-Rosa (N° 2), para evocarlo, una vez en este último número (Ejemplo 8).

<sup>39</sup> L, “Teatro de la Zarzuela”, *El Imparcial*, 12 de noviembre de 1904, 2.

Ejemplo 8. N° 5. Jota y escena de mayo de *La casita blanca*.

74 Poco menos. *Voz de tenor*

A - ay la tie rra nos da sus flo res

Ob. Cl. Cda.  
Band. Guit

Trompas

Cello  
C. Bajo

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

No faltó quien recriminase al maestro su desidia, a pesar de las muestras de sus dotes creativas.

«De tal importancia juzgo el éxito, que creo conveniente decirle: ¡Gandul!... ¡perezoso!... ¡dormilón!... Preguntándole en seguida: ¿Cree usted tener derecho, con su talento y *savoir faire*, á producir solamente una pequeña partitura cada dos años?... Sacuda la apatía, la lentitud, puesto que no puede atribuirse lo exiguo de la producción á falta de libretos»<sup>40</sup>.

Este marchamo que, todo hay que decirlo, acompañó a Serrano la práctica totalidad de su carrera artística, surgió de la demora en la finalización de su ópera post-mortem, *La venta de los gatos*; pero, especialmente, de su estilo de vida. Alonso Grosson, biógrafo de Serrano señala al respecto:

Su vida era tan sencilla como desordenada. Su casa, los escenarios de los teatros, las tertulias en los cafés desde la terminación de los espectáculos hasta altas horas de la madrugada.[...]

Toda la música que compuso, podría asegurarse, fue por las madrugadas, cuando después de las tertulias de los cafés se retiraba a su casa acompañado de su primo Pepe Montó.

Solía acostarse a las 6 ó a las 7 de la mañana, y muchísimos días se levantaba a las tres o las cuatro de la tarde<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> S, —*Arzuela*. *La casita blanca*", *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1904, 1.

<sup>41</sup> Alonso, *El maestro Serrano*...149.

Aun así, es cuestionable que el ritmo de producción de Serrano en esta etapa fuese lento, pues hasta ese momento Serrano había trabajado en cuatro estrenos lírico-teatrales y aun quedaban otros dos más. Además, como se ha aludido, la cantidad de libretos no guardaba relación con la calidad literaria de los mismos. Aspecto, este último, referido constantemente por Serrano como pretexto para implicarse en diferentes proyectos. Los intentos fueron variados, y también los resultados. Folclore urbano y folclore regional habían dado buenos frutos; si bien, algunas características, como la recreación de situaciones sonoro-festivas en el espacio rural mostraban mayor aceptación por parte de crítica y público.

#### **V. 4. Bajo la inercia del sainete urbano:... *Y no es noche de dormir* y *Las estrellas***

Aunque la inserción en el ámbito local siempre deparó a Serrano comentarios favorables, resultaría un tanto sesgado pensar que, en este momento de su carrera, pudiera abstraerse del ambiente de la metrópolis. En las dos producciones en las que trabajó en lo que restaba de 1904, ambas en colaboración con Quinito Valverde, Serrano buscó acercarse a la tradición y lo popular presentes en el entorno madrileño. Sin embargo, tuvieron suerte desigual por circunstancias diversas. Nuevamente, fracaso y éxito se alternaron, a pesar de la proximidad de sus estrenos y de la misma ubicación geográfica. En apenas una semana, Quinito y Serrano estrenaron dos sainetes, ambientados ambos en el Madrid de la época; si bien, de temática antagónica. Así, mientras que el primero, *...Y no es noche de dormir*<sup>42</sup>, constituía un sonoro fracaso; *Las estrellas* lograba el beneplácito del público y la prensa.

La desafortunada apuesta, en el primero de los casos, por autores teatrales, también venidos del mundo de la prensa, de escasa experiencia en el mundo del teatro lírico; la exigua novedad del argumento; y «la mera presentación de tipos y situaciones cómicas, sin ninguna acción

---

<sup>42</sup> Estrenado la noche del 23 de diciembre de 1904 en el Teatro Zarzuela y no en el Teatro Cómico como señalan erróneamente Díaz y Galbis en su libro *La producción zarzuelística de José Serrano*.

verdaderamente destacable»<sup>43</sup> marcó la indiferencia con que el sainete fue acogido. Los autores del sainete, Antonio Casero Barranco<sup>44</sup> y Alejandro Larrubiera y Crespo<sup>45</sup>, trazaron un texto ambientado en la Nochebuena del Madrid de entonces, en la que la protagonista, Antonia, pretende despertar los celos de su novio, Manolo, cenando en casa de Don Obdulio. Pero ello no fue suficiente para que la obra llegase al público.

El sainete contaba con seis números: —Introducción y coro general” (Nº 1); —Antonia y Manolo” (Nº 2); Coro (Nº 3); —Tiempo de polca” (Nº 4); Trío y coro general (Nº 5); y —Pera, Salustiano, Tolín” (Nº 6), pero la endeblez del libreto arrastró a la música. Serrano, consciente de ello, no recogió ésta producción en su antología de 1912. Las consideraciones de Díaz y Galbis: «Serrano, o no participó mucho en esta obra, o no consideró su labor como importante» son cuestionadas al advertir, entre los aprovechables de Serrano, el trabajo en tres de los seis números: el Nº 2, 3 y 5 (estos dos últimos para conjunto); tal como puede apreciarse gráficamente en la portada y en una de las páginas del Nº 5 (Imagen 1).

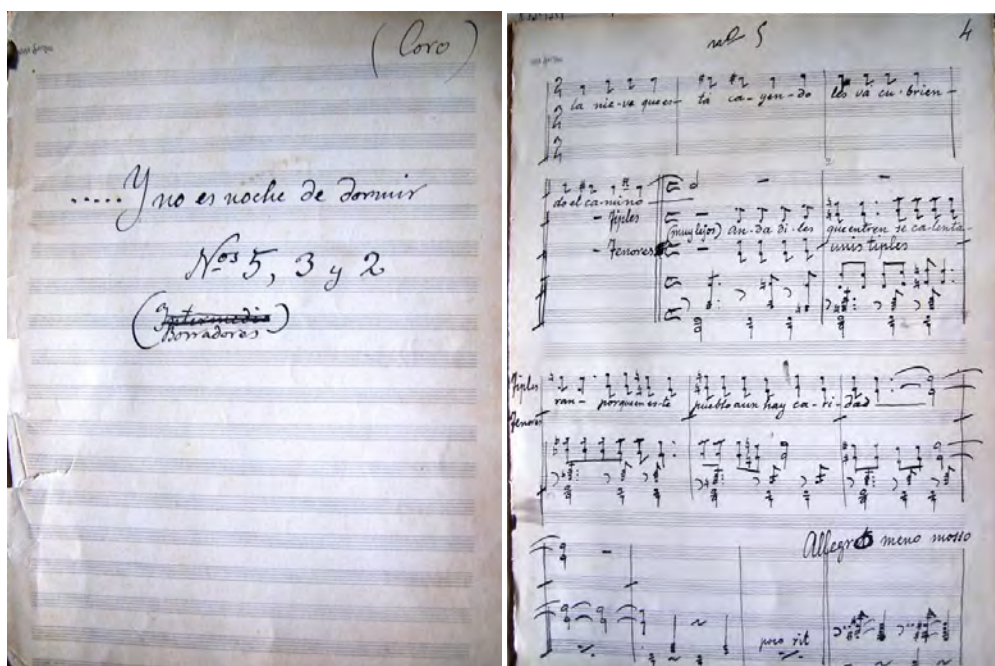
---

<sup>43</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*,51.

<sup>44</sup> Poeta periodista y autor teatral (Madrid, 1874 - 1936) que colaboró en numerosos periódicos y revistas de la época entre las que cabe señalar: *La Correspondencia de España*, *El Liberal*, *La Ilustración Española y Americana*, *Blanco y Negro*, y *Heraldo de Madrid*. Fue, además, miembro de la Asociación de la Prensa. Su obra poética se caracteriza por la representación de tipos y escenas populares e incluye, entre otras, *La gente del bronce* (1896), *Los gatos* (1901); *Los castizos* (1912) y *De Madrid al cielo* (1918). Por lo que respecta a su producción teatral, especialmente, sainetes, entremeses y comedias de corte castizo y popular, pueden citarse *La gente alegre* (1897), *Los botijistas* (1897), *La celosa* (1900), *La primera verbena* (1903) y *Las cacatúas* (1912).

<sup>45</sup> Alejandro Larrubiera y Crespo (Madrid, 1869–1937) además del género dramático, cultivó el cuento y la novela corta. Colaboró en diversas producciones con Antonio Casero y, como éste, ejerció también en la prensa como crítico teatral bajo el seudónimo de *Juan Sainete*.

Imagen 1. Portada del borrador de los números 2, 3 y 5 de... *Y no es noche de dormir* y página 4 del número 5.



Digitalización del material de ... *Y no es noche de dormir* del Archivo familiar de Serrano.

Con *Las estrellas*, renovaban la colaboración Quinito Valverde y Serrano, al tiempo que este último volvía a trabajar en un libreto del comediógrafo Carlos Arniches, que en aquella época gozaba de gran caché<sup>46</sup>. La trama ideada por el alicantino parodiaba el ansia y empeño (con el consiguiente desengaño) de algunos padres o madres por ver triunfar a sus hijos en el mundo del arte lírico y taurino, respectivamente, pues los vástagos son dos: Antoñita, «una modistilla redicha, que aspira á ser una *divette* de salón y un mozo que sueña con la gloria del *Guerrita*»<sup>47</sup>. El padre de las dos criaturas es un barbero dispuesto a traspasar el negocio por mor de ver cumplidos sus sueños: un porvenir de fama y fortuna para él y sus descendientes. Pero termina

<sup>46</sup> El colaborador de *El País*, «Alonso Algarroba», en su reseña sobre el estreno de *Las estrellas* refiere al dramaturgo con el «sobrenombre de *El deseado* á juzgar por el regocijo y esperanza que despiertan á los empresarios que tienen la suerte de contar con un libro del deseado y solicitado Carlos Arniches» («Alonso Algarroba», «Por los teatros», *El País*, 31 de diciembre de 1904, 1).

<sup>47</sup> «Zeda», «Veladas teatrales», *La Época*, 31 de diciembre de 1904, 1. El sobrenombre de «Guerrita» fue el nombre artístico del famoso torero Rafael Guerra Bejarano (1862-1941). Sin embargo, en la obra se menciona a otro torero famoso: Antonio Carmona Luque (1838-1920) apodado «Gordito» y es con este mote con el que aparece en la obra de Arniches.



desengañándose y dando «la razón á la señá Feliciano, su mujer, que siempre se opuso á tales locuras conforme con su humilde posición»<sup>48</sup>.

En los parlamentos hay referencias a personajes famosos de la época, tanto del mundo del toro como de la lírica. Así, se hace mención a los famosos toreros Rafael Guerra Bejarano y Antonio Carmona Luque. Igualmente, se alude a la soprano de origen italiano (aunque nacida en Madrid) Adelina Patti, como prototipo de diva, la *prima donna* de ópera de su tiempo. Sin embargo, la aspiración de padre e hija es llegar a ser una atracción del *music-hall*; una figura destacada del mundo de *varietés*; tal como refiere el cronista del *Heraldo de Madrid*, «una estrella del *bel canto* verde, cupletista de los tangos maliciosos y molineteros»<sup>49</sup>. Es, en realidad, la protagonista principal de la obra.

La tremenda actualidad de que gozaban los salones de variedades, así como la creciente popularidad del mundo del cuplé y las cupletistas eran dos realidades que no pasaban desapercibidas para la mayoría de la sociedad madrileña, y menos aún para Arniches. En este sentido, como ya se ha referido al principio del capítulo, la revista mensual *El Teatro* correspondiente a septiembre de 1905 dedicaba la totalidad del número al mundo del cuplé bajo el epígrafe —Egénero Ínfimo—. El ejemplar se abría con varias fotografías de cupletistas: ocupando la portada, Candelaria Medina; seguida, como no, de La Fornarina, que copaba buena parte de material fotográfico. Entre el elenco de fotografiadas rezaban Pastora Imperio, las hermanas Olivares o la conocida Pilar Cohen, quien se anunciaba como "la creadora de *La Pulga*", algo que no fue exactamente así<sup>50</sup>; Carolina Otero (la Bella Otero); La Chelito...

Además de los espacios referidos por el cronista Eduardo Montesinos, no podemos eludir otros como el Salón Actualidades, el Salón Japonés<sup>51</sup>, el Kurssal (también conocido como Salón Madrid) o el Trianón Palace, considerado la "catedral" del género cupletista, situado en la calle Alcalá,

---

<sup>48</sup> José de Laserna, «Los teatros», *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1904, 2.

<sup>49</sup> S.-A, «Por los teatros. Estrenos de anoche», *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1904, 1.

<sup>50</sup> En 1893, en el teatro Barbieri, la alemana Augusta Berges interpretó en italiano «La pulga», canción pícaro durante la que la artista se buscaba la pulga entre la ropa interior. Eduardo Montesinos la adaptó al español y fue interpretada por Pilar Cohen, con un insinuante salto de cama con el que aparece fotografiada, en el Salón de Actualidades de Madrid en 1894, de ahí que se le atribuyese la emblemática canción, tal como señala el propio Montesinos.

<sup>51</sup> En él se dio a conocer La Fornarina, donde interpretó «El pachá Bum-bum» provocando un gran escándalo, que desembocó en el cierre del teatro.

constituyeron lugares emblemáticos del cuplé. De hecho, en el libreto de *Las estrellas* se asocia este último local con un tipo de participantes que actúan allí (coristas-bailarinas). Así, entre la relación de personajes que refiere el sainete de Arniches, se advierte: —La rianón”.

Por otra parte, el cuplé ha sido estudiado de manera más o menos extensa por diferentes autores, tales como Serge Salaün, Olga Ramos, Juan Villarín o Pepa Anastasio. Esta última refiere una serie de aspectos, acerca de este tipo de espectáculo musical, que se recogen fielmente en el libreto de Arniches, tales como la temática de la canción; las características de la cupletista; la vinculación con los modelos foráneos; la industria del espectáculo; la relación entre cuplé sicalíptico y erotismo o la asociación entre la interpretación o actuación y la personalidad, carácter y vida privada de la artista. Esta última cuestión es abordada en dos ejemplos arquetípicos del mundo del cuplé: Aurora Berges y Consuelo Portella, conocida artísticamente como —La Chelito”. Tal como refiere Pepa Anastasio, el cuplé «se caracterizó, en su etapa más popular, por una temática llena de dobles sentidos y alusiones eróticas en el contexto de lo que se conoce como *‘scálipis’*». <sup>52</sup> Ello puede apreciarse con meridiana claridad en el cantable que interpreta Antoñita, que según ésta lleva por título —*Ve a la gloria*”.

¿Quién es pa ti más dulce  
que lo es el mango?  
¡Mi guachindango!<sup>53</sup>  
¿Quién es la que conmigo  
quiere hacer changa?  
¡mi guachindanga!  
Dame una prueba solo  
de amor, nenita.  
¡Toma tripita!  
¡Ay, deja que me acerque,  
guachindanguita!  
¡Ay, por Dios, chachito,  
no te acerques, quita, déjame,  
porque estás loquito,  
ay, retírate, ay retírate!  
¡Retírate, por Dios, Pepito,  
retírate, por Dios, que grito,  
y no me des con el codito

---

<sup>52</sup> Pepa Anastasio, “Pisa con Garbo: El cuplé como performance”, *Trans: Revista Transcultural de Música* 13 (2009). *Trans: Transcultural Music Review=Revista Transcultural de Música* 13 (2009), <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance> (Consultada el 19 de septiembre de 2014).

<sup>53</sup> La pronunciación correcta es guachinango, calificativo que en Cuba y Puerto Rico se usa para referirse a una persona astuta o zalamera.

que me despepito!<sup>54</sup>.

Pero, siguiendo a Anastasio, «la gracia del cuplé no reside en la voz de la cupletista, generalmente deficiente, sino en la picardía con la que interprete la canción»<sup>55</sup>. En el caso de Antoñita, aquello último brilla por su ausencia: «Pepe (A Polinio) (¡Ya habrá usted advertido que tié menos gracia que una caja é betún!)»<sup>56</sup>. La simpleza e ingenuidad, junto a una serie de traspies,<sup>57</sup> hace que la debutante reciba toda clase de vituperios y mofas por parte del público que grita y patalea. Si Antoñita, ñoña y alelada, constituye la antítesis de las mujeres del cuplé, el elemento paródico de la obra, Arniches no pierde la oportunidad de retratar el prototipo de cupletista asociada al mundo del espectáculo y la canción de *La pulga* de obligada interpretación en el entorno del cuplé. Pues, como refiere Pepa Anastasio, «Las mujeres del cuplé hablan, actúan, bailan y cantan desde un personaje creado para un público al que interpelan con su actuación en los escenarios»<sup>58</sup>. Ello es perceptible en la improvisada solución que busca el empresario tras la desastrosa actuación de la hija del barbero.

EMP. (Empujándolos) ¡Libre el paso! (a Rodríguez)  
Que salga la Trianón y les cante la pulga, á ver si los contenta.  
ROD. ¡Trianón! ¡Trianón! (Dando voces primera derecha.)  
TRIA. (Saliendo.) Aquí estoy, (viste de cupletista.)  
ROD. ¡Sugestiva, niña, sugestiva: á ver si los amansas!  
TRIA. Conmigo *hocican*... Verá osté. Arriba er trapo.  
(Esto último lo dice mirando arriba. — Se levanta  
el telón, se oye el tango, empieza á bailar y se oyen  
voces en el público.)  
VOCES. ¡Esto, esto!... ¡Ahí lo bueno!... ¡Tu madre!...  
¡Olé!... (La Trianón baila de un modo descocado e indecente.)<sup>59</sup>

Como ineludible resultaba, en relación al mundo del cuplé, la referencia a la meca de éste: París, centro de mayor apogeo de la actividad y, según algunos autores, origen de este género por la etimología del término, esto es:

<sup>54</sup> Carlos Arniches, *Las estrellas* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911), 16.

<sup>55</sup> Anastasio, «Pisa con Garbo...» (s. n.)

<sup>56</sup> Carlos Arniches, *Las estrellas*..., 18.

<sup>57</sup> «(El piano deja oír un tango y Antoñita empieza á bailarlo muy mal y con ademanes raros; se pone el cordobés y se le cae en dos ocasiones. Se oyen en el público risas prolongadas.) Con posterioridad se le suelta una cinta y se le va cayendo una liga» (Carlos Arniches, *Las estrellas*..., 34).

<sup>58</sup> Anastasio, «Pisa con Garbo...» (s. n.)

<sup>59</sup> Arniches, *Las estrellas*..., 37-8.

«españolización del nombre francés couplet» como recoge María Moliner al definir el vocablo. En este sentido, la mayoría de autores coinciden en unos antecedentes y conexiones en las que la capital del país galo se encuentra presente. Así, para Anastasio hay tres elementos de convergencia en el surgimiento del cuplé: «el género chico en sus diversas manifestaciones (sainete, revista, zarzuela en un acto, etc.), la canción de variedades (couplet francés y la canzonetta italiana), y la tonadilla escénica española (Baliñas 1999: 317; Salaün 2005: 134)» (Anastasio 2009). Sin embargo, Javier Barreiro, tras citar varias definiciones y sus fuentes, ofrece su propia explicación del vocablo aplicado al contexto local, a la vez que desvinculándolo del origen francés del género.

Realmente, el vocablo cuplé –o *couplet* a la francesa, como se denominó en los comienzos de su introducción en España– es, como tantos otros, un saco sin fondo. La historia de la canción popular española se confunde con la del teatro hasta que –en la frontera de los siglos XIX y XX– comienza a independizarse, lo que significa el nacimiento de la canción unipersonal. Esta ya no debe estar inscrita en un espectáculo teatral sino que una artista –en los comienzos siempre femenina– sube a un escenario para interpretar unas cuantas composiciones. A esta modalidad inaugural de la canción popular en España ya desgajada del teatro se le llamará –euplé” –con notoria impropiedad, ya que el término francés designa una estrofa de la canción– y evolucionará durante un tercio de siglo hasta llegar al umbral de la canción concebida como industria. A partir de entonces, otras denominaciones igualmente equívocas como copla, canción española o tonadilla, desplazarán definitivamente al cuplé de la actualidad<sup>60</sup>.

Con todo, Arniches, en *Las estrellas*, no deja pasar la oportunidad de airear estas influencias foráneas.

- PEPE.- Y en esto— y perdona que ataje tu palabra honrada— surjo yo con mi ejemplo. Yo era un ser vago y errante que vendía por esas calles chuletas de huerta, y que tenía una chiquilla que andaba galocheando por ahí con ramitos de violetas; pues, güeno; de la noche á la mañana, me se evadió mi hija á París, con su madre, contratá con una *troupe* pa bailes españoles, ayer hizo tres meses; y de una renacuaja vestía con un pinguito de falda y una criba de mantón, fíjese usté en la metramórfosis. El jueves me lo mandó. (Le enseña un retrato.) [...]
- PEPE.- Por eso le he aconsejao á este que lo venda too, que se deje de esta porquería de España,

---

<sup>60</sup> Javier Barreiro, “Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad”, en *Dossiers feministes* 10 (2007), 86.

que emigre con su hija á París como yo,  
que me voy pasao mañana, y á la vuelta de  
un par de años regresamos del extranjero,  
y ¿usté sabe esos solares de la cae de Lista,  
pasao un estanco que hay? ¡Nuestros hoteles!<sup>61</sup>.

Es al final de la primera intervención de Pepe —ebarpanta” (amigo de Prudencio el barbero) donde se refleja otro de los aspectos referidos en el artículo de Pepa Anastasio cual es el de «las tarjetas postales tremendamente populares con las que las cupletistas promocionaban su carrera, así como en las páginas de la prensa, interesada en su carrera y, sobre todo, en su vida personal». En este sentido, resulta paradigmático el número de *El teatro* de septiembre de 1905 referido con anterioridad. Era esta una práctica común entre las cupletistas más destacadas del momento. Un ejemplo significativo de ello queda reflejado en —La Fornarina”. Aparte de las fotografías que pueden contemplarse en el aludido número de la revista, otras postales «circulaban a manera de *carte de visite* para promocionar a las artistas, el catálogo de posturas, poses y vestuario variado» (Anastasio 2009).

Que el cuplé sicalíptico estaba relacionado con el erotismo es algo que se deduce claramente de las palabras de Pepe —ebarpanta” sobre lo visto en París al visitar a su mujer y a su hija.

PEPE.- ¿Que qué me ha pasao?... Pues que á mi  
mujer y á mi hija me las encontré que estaban  
de una conformidad... que ya sabes  
tú que yo siempre he sido un fresco; bueno,  
pues pa ver lo que veía y aguantarlo, tenía  
que ser completamente *glacial*, y á *frapé*<sup>62</sup> no  
hay padre que llegue. Las dejé y me volví<sup>63</sup>.

Si en el mundo teatral podía establecerse una distancia entre la actuación y la realidad, resultaba inevitable una asociación entre la interpretación (lo contorneos voluptuosos o el doble sentido de las expresiones...) y el apetito sexual de las cupletistas. Como refiere Pepa Anastasio traduciendo a Kisten Pullen, «la mujer del escenario ha sido, en muchas ocasiones, calificada de

---

<sup>61</sup> Carlos Arniches, *Las estrellas...*, 11.

<sup>62</sup> En realidad, en francés se escribe *-frappé*” que, familiarmente, significa tarado, loco o chiflado; aunque *-frappé*” con hielo significaría helado. De ahí el doble significado que podría contener en el contexto esta expresión.

<sup>63</sup> Carlos Arniches, *Las estrellas...*, 46.

prostituta porque se asumía que al mismo tiempo que proveían de entretenimiento visual, debía también ofrecer otro tipo de servicios» (Anastasio 2009). Más aún cuando las vicisitudes de alguna de ellas o la vida impúdica anterior a la fama eran confundidas entre la concurrencia. Así, por ejemplo, las facultades artísticas de Consuelo Bello (o Vello), —La Fornarina”, acallaron las posibles voces, a pesar de que:

[...] nunca ocultó su pasado y asumió su niñez de hambre y sabañones y su adolescencia como mercenaria a cambio de su propio cuerpo. Así, a los catorce o quince años era cantonera en los soportales de la plaza mayor. No sabemos —y quizá ya es demasiado tarde para averiguarlo- si su virginidad fue vendida o arrebatada en uno de tantos episodios, hoy tan penados por la ley, y entonces flor de cada día, unas veces, por los degradados ambientes de la miseria y otras, por la fuerza jerárquica de las relaciones entre señoritos y criadas. Tras sus escarceos como prostituta callejera, Consuelo fue acogida por una casa de costura, que realmente encubría con ese marbete actividades *non sanctas*<sup>64</sup>.

Consuelo Bello llegó a ser una gran estrella del cuplé, pero no era una de *Las estrellas* del libreto de Carlos Arniches. Sí que brilló en especial la noche del 30 de diciembre de 1904 en el Teatro Moderno Loreto Prado. Fue sobre ella que la prensa volcó el mayor número de halagos y a quien atribuyó el mayor peso del éxito. Los colaboradores de los diferentes periódicos no dudaron en ensalzar a la artista. El cronista de *El País*, «Alonso Algarroba», era tajante en su apreciación;

¿Qué santo fue entonces el que hizo el milagro ó el éxito? Principalmente, casi absolutamente, Loreto Prado, la genial é inimitable Loreto, feliz creadora de aquella niña boba metida á coupletista. El tipo que anoche creó Loreto es de los que quedan, y puedo decirse que nunca ha hecho Loreto más afortunada ostentación de su gracia, de su talento y flexibilidad, porque ayer hizo reír Loreto hasta cuando bailaba de espaldas al público<sup>65</sup>.

Si bien, el mérito fue compartido, en parte, por el libretista, se aprovechaba la ocasión para sacar a colación otros asuntos relacionados con el contexto del teatro lírico, tales como: la falta de originalidad o posible plagio de la trama argumental; la progresiva dilatación de las obras del género chico y, en consecuencia el incremento de actos; o la clasificación del tipo de obra.

---

<sup>64</sup> Javier Barreiro, —La Fornarina...”, 30.

<sup>65</sup> «Alonso Algarroba», —Por los teatros”, *El País*, 31 de diciembre de 1904, 1.

La mayoría de las crónicas no evitaban la alusión a *Pepita Reyes*<sup>66</sup> comparando a la protagonista de ésta con *Antoñita* de *Las estrellas*, al tiempo que contaban entre los defectos de la obra la lentitud de algunas escenas.

En realidad, detrás de ello se hallaba la queja a la excesiva extensión de la obra. Así, mientras que José de Laserna, colaborador de *El Imparcial*, compendia esta apreciación con unas pocas palabras: «Dura la representación hora y media largas»<sup>67</sup>; el cronista del *Heraldo de Madrid* justificaba, en un vasto alegato, esta condición por la calidad de la obra;

Que pesan algunas escenas por la excesiva dimensión; que en algunos momentos la acción se encamina con lentitud y languidez al desenlace... No niego que pueden estar en lo firme cuantos formulan tales afirmaciones; pero tengo un personal y modestísimo punto de vista para no poner ni aun esos reparos á la obra de Arniches que anoche se estrenó.

Acatando el gusto y procurando satisfacer al público, de algún tiempo acá vienen los autores del mal llamado género chico llevando al teatro para una sola sección obras de tres o más actos, y suman no pocas veces á la cantidad la calidad [...] Claro es que á muchos puede producir sorpresa, cuando se proponen pasar cincuenta minutos en el teatro, con la representación y el tiempo de entrada y salida, ver que solamente en el desarrollo de una obra pasaron noventa minutos sentados en la butaca y con la atención fija en el escenario<sup>68</sup>.

Por otra parte, la temática, concentrada en torno al cuplé, llevaba al crítico de *La Correspondencia de España* a cuestionar los atributos que hacían de *Las estrellas* un sainete de costumbres populares.

*Las estrellas* dice Arniches que es un sainete de costumbres populares, aunque de sainete no tiene nada, y de costumbres, tan poco como de sainete. Es decir, á no ser que supongamos que hay muchos peluqueros con tienda abierta y con un hijo y una hija, en los que el padre ve un sucesor de *Guerrita* y una feliz imitadora de las gracias de la Fornarina ó de la Bella Belén, pongo por caso<sup>69</sup>.

Con todos los —defectos— apuntados, el trabajo de Arniches era valorado positivamente por la crítica al tiempo que le hacía partícipe del éxito. En cambio, la música no aportaba, para algunos, demasiado al triunfo del sainete. Y, usando el argot taurino, hubo división de opiniones. Así, mientras que para el cronista del *Heraldo* se desaprovechaba una ocasión: «En *Las estrellas* hay una partitura, y respecto de ella sólo diré: ¡Oh, Quinito!... ¡Oh, Serrano!.. Un

<sup>66</sup> Comedia en dos actos de los hermanos Álvarez Quintero estrenada en el Teatro Lara el 30 de enero de 1903.

<sup>67</sup> José de Laserna, —Los teatros—, *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1904, 2.

<sup>68</sup> S.-A., —Por los teatros. Estrenos de Anoche—, *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1904, 1.

<sup>69</sup> J.A.A., —Los estrenos—, *La Correspondencia de España*, 31 de diciembre de 1904, 3.

libro de Arniches merecía algo más»<sup>70</sup>; otros mostraban una percepción más positiva del trabajo musical: «la música, de Valverde y Serrano, es superior al libro, no abunda y tiene algún número bonito»<sup>71</sup>.

El baile y la interpretación de un tango (y, en consecuencia, la asignación de su tempo), servía de pretexto para conformar la mayor parte de la partitura (lógico, a tenor del cartel con que en el libreto y en escena se anuncia). Aún así, Quinito y Serrano, entendiendo que debían ambientar sonoramente el mundo de los salones de variedades o cafés-cantantes, no desperdiciaron la oportunidad para mostrar todo el abanico de posibilidades que ofrecían los ritmos bailables para este tipo de espectáculos. De hecho, en el «Intermedio (Nº 2)» encontramos ejemplos de Tango, Malagueñas, Sevillanas, Polca y Galop. Más aún, en el «Preludio», alailable del tango le sigue un episodio en tempo de Mazurca. La misma protagonista de *Las estrellas* desvela el repertorio que puede ofrecer una cantante de este tipo de espectáculos:

- PRUD. Desean verte bailar y que nos cantes algo aquí en familia.
- ANT. Sí, señor, tanto gusto. Lo que deseen de una servidora de ustedes. ¿Quieren ustedes soleares, tango, sevillanas, panaderos, malagueñas, peteneras ú *cake-vale*? Porque eso tié que ser á gusto de ustedes; porque ustedes sabrán lo que quieren; porque una no sabe con qué dará gusto; porque á lo mejor va una servidora y baila panaderos, y qué sabe una servidora si ustés les tién rabia á los panaderos. Porque eso el que lo quiere es el que lo pide<sup>72</sup>.

Ya dentro de la partitura de *Las estrellas*, asistimos a un diferente tratamiento (por otra parte lógico) entre la parte del baile y el cantable que entona la protagonista en el Nº1 y en el Nº 2A (su repetición está justificada por el contexto de su interpretación: barbería y escenario). Así, el baile está conformado por un único motivo temático repetido (Ejemplo 9), que abre la partitura orquestal, recorre todos los números de *Las Estrellas*, con excepción del último: «Nocturno (Nº 3)», y sirve de conexión entre los diferentes momentos. Por el contrario, el cantable del tango ofrece una estructura

<sup>70</sup> S.-A., «Por los teatros. Estrenos de Anoche», *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1904, 1.

<sup>71</sup> J.A.A., «Los estrenos», *La Correspondencia de España*, 31 de diciembre de 1904, 3.

<sup>72</sup> Arniches, *Las estrellas...*, 14-5.



tradicional con estrofas y estribillo (Ejemplo 10); dos secciones con el juego de do menor y do mayor; si bien, con una sencillez melódico-rítmica que muestra la falta de exigencia vocal para las cupletistas (y, en consecuencia, de fácil entonación para el público). No era, sin embargo, lo más importante, para este tipo de cantable, las cualidades vocales de la cantante, sino la expresividad que imponía una letra con unas connotaciones sensuales, como poco.

### Ejemplo 9. Preludio de *Las estrellas*.

Tpo. de Tango

The musical score for the prelude of 'Las estrellas' is in 2/4 time and consists of two staves. The treble staff begins with a quarter rest followed by a series of chords and triplets. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

### Ejemplo 10. Nº 1. Tango de *Las estrellas*.

#### Estrofa

69

Quién es p<sup>á</sup> tí mas dulce que lo es el man-go mi gua-chín-dan-go quien es la que con - mi-go quie-re ha-cer chan-ga

The musical score for the first stanza is in 2/4 time. It features a vocal line with triplets and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

#### Estribillo

83

te Re - tí-ra-te por Dios Pe - pi - to re - tí-ra-te por Dios que gri - to y

*p* Cl. Cda. *Fl.*

The musical score for the chorus is in 2/4 time. It features a vocal line with a triplet and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

58 Todos

no me des con el co - dí - to que me des - pe - pi - to Re - ti - ra - te por Dios Pe -

Tutti *f*

Fl.Ob.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Se desconoce la participación de cada músico en la partitura. Frente a lo que pudiera pensarse, el tango, como elemento compositivo, no era ajeno a la labor creativa de Serrano. Es más, entre su carpeta de aprovechables encontramos partituras inéditas de tangos, tales como el tango al que tituló *Milagritos*, el *Tango del toreo* (arreglado inicialmente para cuarteto de dos violines, violonchelo y piano) en los que puede apreciarse una estructura rítmica (y aun de contorno melódico) que guarda gran parentesco con la parteailable del tango.

No obstante, la partitura cuenta con otro cantable que no interpreta la protagonista sino una tiple, fuera del escenario y mientras aparece el cartel que anuncia a Antoñita. Precisamente a la tiple que interpretó la canción se le dedicó el libreto<sup>73</sup>. La variación en el diseño rítmico-melódico de la voz y del acompañamiento no incide en el carácter y en la sencillez del tratamiento de las líneas melódicas por parte de los autores (Ejemplo 11).

#### Ejemplo 11. N° 2. Intermedio de *Las estrellas*.

151 Una tiple (Detrás del telón)

Un ca - na - rio de - li - cio - so ten - go pues - to en el bal - cón que me tie - ne me - dio

*p* Cda. *p* Fl. Cl.

<sup>73</sup> «A la Srta. Franco, dan las gracias los autores por su deferencia en prestarse á cantar la canción del primer intermedio.» (Arniches, *Las estrellas...*, 6).

159

lo-ca con mu-chi-si-ma ra-zón. por-que can-ta pa-ja-ri-to con tan ra-raha-bi-li-

*p* *Cl.*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

A tenor de lo expuesto y a pesar del éxito alcanzado por el sainete, el trabajo de Quinito y Serrano no pasó a la calle ni a las pianolas, y todo porque «La música es simplemente de *relleno* en este sainete, y Serrano y Quinito han cumplido su modesta misión como la índole de la obra lo exige»<sup>74</sup>. Como en el caso del pasodoble de *El motete*, la música formaba parte de la ambientación escénica y, en consideración del crítico, no tenía protagonismo fuera del cuadro representativo.

### Resumen:

El éxito de taquilla de *La reina mora* estimuló la vena creativa de Serrano y en los tres años siguientes (1904-1907) compuso la mitad de su corpus destinado al teatro lírico, si bien, una parte lo fueron en colaboración, en particular con Quinito Valverde. Estas creaciones, —amedias” con Valverde (hijo), son un reflejo del panorama que se vive en torno al mundo del espectáculo, en general, y su traslación a las tablas de algunos coliseos. El influjo de las variedades ayuda a explicar este tipo de trabajo entre Quinito y Serrano: cada uno aporta unos números a la producción. El carácter jovial de aquel tipo de funciones tendía hacia lo caricaturesco y sensual, en el que el gesto corporal cobraba vital importancia. No es pues de extrañar que se hiciera uso de ritmos bailables que contribuyesen a la incitación sensorial.

Serrano y Quinito hicieron uso de bailables en la mayoría de sus producciones conjuntas como *El trébol* o *Las estrellas*. Sin embargo, la falta de

<sup>74</sup> José de Laserna, —Los teatros”, *El Imparcial*, 31 de diciembre de 1904, 2.

libretos que procurasen situaciones dramáticas, en las que Serrano se sintiese —cómodo”, llevó a éste, de nuevo, a sumergirse efímeramente en las prácticas que antaño le habían dado resultados óptimos. *La casita blanca* fue un ejemplo de ello.

## VI. (1905) UN RITMO DE ESTRENOS FEBRIL. REMINISCENCIAS, MODELOS Y MÁS COLABORACIONES

El contrapunto al tópico, vertido desde la prensa, de un Serrano ocioso y flemático en sus quehaceres creativos queda plasmado en la impronta del maestro sobre las producciones líricas habidas en 1905. Fue este el año en el que el compositor estrenó mayor cantidad de obras. Sin embargo, ha de hacerse constar que casi la mitad de la producción de este año se realizó en colaboración con otros maestros; en particular, con Quinito Valverde, con el que venía ya trabajando el año anterior, como se ha visto. Y, aunque los resultados son, en general, positivos en estos casos, la autenticidad del estilo de Serrano se verifica, precisamente, en sus partituras en solitario, las que, casualmente (o no), calaron en mayor medida entre el público.

No puede decirse que todas las producciones estrenadas por Serrano durante 1905 tuviesen, como es lógico, la misma recepción y repercusión en el público y la crítica. Si bien, algunas pasaron discretamente por el proscenio, otras ocuparon un puesto de honor en las sesiones desde el mismo momento de su estreno o se hicieron hueco en la cartelera con el transcurso de las jornadas. Esto último es lo que sucedió con la obra con la que Serrano inauguraba su producción lírica de 1905: *El mal de amores*, sainete de los hermanos Álvarez Quintero, a los que Serrano consideraba “sus padres” en el mundo teatral y los que, cariñosamente, aplicaron el sobrenombre de “Motete” al compositor valenciano. Su dedicatoria en la *Colección Completa de las obras del Maestro D. José Serrano* es prueba fehaciente de ello. A pesar de las chanzas de los Quintero en torno a la demora del compositor en la finalización de la partitura de *La venta de los gatos*, Serrano y estos siempre guardaron buena relación.

## VI. 1. El viraje a modelos de éxitos anteriores: *El mal de amores* y *Moros y Cristianos*

Transcurrido poco más de un año desde el extraordinario éxito alcanzado con *La reina mora* (1903), Serrano y los hermanos Álvarez Quintero volvían a trabajar juntos con prácticamente los mismos elementos (literarios, ambientales y físicos): ambientación andaluza, teatro Apolo y mismo elenco de actores principales (salvo alguna excepción), tanto entre las intérpretes femeninas (Joaquina del Pino y Julia Mesa), como entre los que Víctor Ruiz denominaba afectuosamente “los feos” (Juan Reforzo y José Mesejo). A esta lista habría que sumar alguna incorporación en la compañía que la empresa del teatro Apolo formó para la temporada 1904-1905, tales como Lola Membrives y Emilio Carreras.

Sin embargo, el estreno de *El mal de amores*, acaecido la noche del sábado 28 de enero de 1905 tuvo una recepción muy distinta de *La reina mora*. Y aún cuando Vidal Corella se esforzó por ocultar el aciago estreno, señalando que el sainete «tuvo una feliz acogida por parte del público y crítica, que juzgó, sobre todo, la música como una de las obras más finamente inspiradas de Serrano»<sup>1</sup>; la realidad fue otra bien diferente. «Chispero», al referirse al evento, era así de contundente: «*El mal de amores* fue rechazado ruidosamente por el público y mal acogido por la prensa»<sup>2</sup>.

La acción de *El mal de amores* se desarrolla en una apartada posada de tierras andaluzas, cuya regencia corre a cargo de Don Cristóbal y su hija, Mariquilla. Aquel ventorrillo posee un pozo (de ahí el nombre de Venta del Pozo) cuya agua, según Mariquilla, cura el mal de amores. Por la venta discurren dos personajes femeninos que relatan a Mariquilla que son víctimas de lances amorosos: Amapola, una gitana presa por haber herido gravemente a su antiguo novio, Miguelillo; y Carola, que desea fugarse con Rafael, su verdadero amor y con quien ha acordado encontrarse allí tras huir de un novio que le había sido impuesto y que va en su busca. El contrapunto a las situaciones dramáticas y los desventurados episodios del mal de amores se

---

<sup>1</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 113-4.

<sup>2</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 361.

concentra, de una parte, en los comentarios ridículos de un tenorio, Don Lope, un setentón que se jacta de sus aventuras amorosas; y, de otra, en los bucólicos amores de Mariquilla y su Antonillo, un cabrero de los alrededores.

A tenor de la dedicatoria de los autores en el libreto que, con posterioridad al estreno, imprimió Regino Velasco, Ruiz Albéniz debía estar en lo cierto. Véase la nota en cuestión:

A los Artistas del Teatro de Apolo

Que con tanto interés, acierto y cariño han representado este sainete, y que han pasado con nosotros, en el breve término de veinticuatro horas, y como por arte de magia, del disgusto de un fracaso completo á la alegría de un éxito verdaderamente satisfactorio.

Los Autores.

No obstante, Vidal Corella también enfatizaba el tesón de los intérpretes (que nombra con alguna pequeña confusión)<sup>3</sup>: «Todos los intérpretes [...] rivalizaron en realizar una labor extraordinaria para que la obra alcanzara un feliz éxito»<sup>4</sup>; empeño que no debiera extrañar ante la situación por la que atravesaba el mencionado teatro<sup>5</sup>.

El cotejo de las fuentes periodísticas entre el día posterior al estreno y los siguientes representaciones muestran el repentino cambio en el enjuiciamiento del sainete por parte del público; algo que no dejó indiferente a la crítica, que buscaba respuesta a tal sorprendente cambio de actitud. José de Laserna, en *El Imparcial*, daba fe de tan rápida transformación, al tiempo que se apresuraba en ofrecer una explicación lógica a esta mutación, debida a los cambios realizados por los libretistas tras el desafortunado desenlace del día del estreno: «Por de pronto, han hecho muy bien los señores Quintero suprimiendo algunos chistes retorcidos y de mal gusto que contribuyeron en gran parte a la estrepitosa caída de la primera noche.» Igualmente, el aludido crítico, especulaba en torno al fracaso inicial de la obra:

---

<sup>3</sup> Así, en el libro de Vidal Corella se cita a la tiple Joaquina del Pino como “Josefina Pino”.

<sup>4</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 114.

<sup>5</sup> Según el epígrafe con que «Chispero» titula el capítulo dedicado a este coliseo en la temporada 1904-1905 constituye “Un año que inicia el declive” («Chispero», *Teatro Apolo...*, 359).

Pero ni en la urdimbre ni en el diálogo resplandecen el arte y la fina vis cómica que han derrochado en tantas veces otras producciones los ilustres escritores andaluces. Al lado de figuras amaneradas y grotescas (Don "Lápiz" y los dos tenorios de ventorrillo) hay otras hinchadamente trágicas –la gitana y la celosa– impropias de una pieza jocosa, que es lo que hasta ahora entendíamos por sainete en este distrito<sup>6</sup>.

El grado de exigencia a los libretistas, por parte del público, acostumbrado a otras producciones de los andaluces, era, también, uno de los motivos, según «Zeda», de la respuesta mostrada por la concurrencia el día del estreno. Así lo expresaba el referido cronista desde la revista *Teatro* de febrero de 1905 y desde la columna de *La Época*:

Ocurre siempre, después de un gran éxito como el que han alcanzado los Quinteros con *El amor que pasa*, que el público espera mucho de los autores: quiere más, siempre más. Cuando la obra no responde á este deseo, el respetable senado suele llamarse á engaño, aun en el caso de que la susodicha obra no sea del todo rechazable<sup>7</sup>.

La modificación de la conducta del auditorio entre una jornada y otra estuvo, tal como señala el cronista del *Heraldo de Madrid*, en la presteza de los autores para enmendar los posibles "errores" que habían llevado a tal desaguisado en la sesión inaugural de *El mal de amores*. Era práctica habitual en estos casos la modificación y/o supresión de parlamentos, expresiones, retruécanos...para buscar una reacción positiva entre los asistentes a la siguiente representación, convirtiéndose así en una producción renovada, tal como aprecia el referido columnista, respecto de la anterior.

¿Habrán estrenado los Quintero una obra nueva en domingo después de haber fracasado la del día anterior?

[...]

Sin duda en la obra que se estrenó el domingo, y que no hemos visto aún, los chistes son de mejor gusto, la acción es más viva; Don Lápiz, digo, Don López, no se peinará sacando *la raya desde la rabadilla*, dando á su labor capilográfica aspecto de espina de lenguado, y seguramente no creará que todos, absolutamente todos, los jóvenes de la Humanidad, hembras y varones, son hijos suyos, de los extravíos de la juventud<sup>8</sup>.

Aún así, entre la crítica, había quien seguía considerando el sainete de los Álvarez Quintero un total desacierto, a pesar de los cambios operados. El

---

<sup>6</sup> José de Laserna, "Los teatros", *El Imparcial*, 31 de enero de 1905, 2.

<sup>7</sup> Z, "Veladas teatrales", *La Época*, 30 de enero de 1905, 1.

<sup>8</sup> S.-A., "Apolo", *Heraldo de Madrid*, 30 de enero de 1905, 1.



cronista de *La Correspondencia Militar*, «Miss-Teriosa»<sup>9</sup>, en su reseña del día siguiente al estreno, a la que titulaba irónicamente “El Water...lío de los Quinteros”, es demoledor: «el libro de la obra titulada *El mal de amores*, es el más malo que se ha puesto en escena desde que existe el género chico. Un desatino semejante no se ha representado jamás en ningún teatro»; y arremete contra las prácticas de la claqué, el encumbramiento de los autores y la manipulación de parte del respetable: «La opinión pública (?), esa Maritornes siempre dispuesta á dejarse cortejar por el primer arriero que la invita á “yacer con él una buena pieza en lecho formado por vistosas enjalmas”»<sup>10</sup>. Sanchís, al día siguiente de su primera reseña, ratificaba sus palabras, arremetía nuevamente sobre los autores y censuraba la obstinación de la empresa y los actores por continuar con las representaciones.

Además, la crítica negativa del estreno también salpicó a la partitura de Serrano, quien había compuesto cinco números para *El mal de amores*: “Introducción”; “Dúo de la gitana y Mariquilla” (Nº 1); “Terceto” (Nº 2); “Dúo de Carola y Rafael” (Nº 3); y “Escena Final” (Nº 4). Y, aunque el colaborador del *Heraldo de Madrid* salvaba de la quema el trabajo del músico, no faltó quien, como José de Laserna, señalase el escaso acierto del compositor:

El maestro Serrano [...] tampoco ha sido muy afortunado en la música de *El mal de amores*. Lo mejor de la partitura es el dúo de la gitana y la hija del ventero, con reminiscencias de *La reina mora*. En los demás números la pobreza melódica é instrumental es evidente<sup>11</sup>.

De una parte, José de Laserna reprochaba al maestro una de sus dotes más características como era la inspiración melódica; mientras que, de otra, referenciaba la repetición de ciertos modelos. Esto último guarda estrecha relación con el comentario de «Chispero» en torno a la reacción del público y la prensa sobre la música de Serrano, que «no sabiendo ya cómo censurarle, se le llegó a decir que la música que había puesto al *mal de amores* sonaba

---

<sup>9</sup> Uno de los seudónimos que utilizaba Vicente Sanchís Guillén. Además de este, también utilizó el seudónimo de “Sanderson”. Fue colaborador, entre otros, de *El Clamor*, *El Nacional*, *El Día* o *La Correspondencia Militar*. Es autor de numerosas obras dramáticas como *La fe bretona*, *La caza del zorro* y *La tumba de un imperio*, entre otras. También es autor de novelas, tales como *Amapolas y cintarazos*, *Chasquidos de tralla e Isolda*.

<sup>10</sup> «Miss-Teriosa», “Teatro Apolo. El Water...lío de los Quinteros”, *La Correspondencia Militar*, 30 de enero de 1905, 3.

<sup>11</sup> José de Laserna, “Los teatros”, *El Imparcial*, 31 de enero de 1905, 2.

excesivamente a música de Serrano»<sup>12</sup>. La diatriba escondía el reconocimiento de un estilo propio en el compositor, aunque carente de elementos novedosos respecto de sus producciones anteriores.

Serrano presenta ya en la breve “Introducción” su particular tendencia a exhibir un motivo temático (de dos compases) en la orquesta, que irá variando de manera exigua y repitiéndose por diferentes componentes de la sección de las maderas. Debería sorprender que el maestro, dotado de gran habilidad para percibir situaciones dramáticas en las que insertar música, renunciase a escribir un breve cantable a Mariquilla al final de esta introducción (o durante), tal como se refleja en la acotación del libreto; sin embargo, tal decisión estaría justificada ante la intención de dotar de cierto realismo la escena, dado que los cantos de labores no suele acompañarse, como es lógico, con instrumentos orquestales.

MAR. (cantando)  
Mi novio dice dice  
que va á Zeviya,  
y yo le digo digo:  
quiero unas ligas.  
Porque mi novio  
otra coza no tiene,  
pero es rumbozo.

En cambio, sí que escribió un dúo en el encuentro entre la gitanilla y Mariquilla; situación poco verosímil para el colaborador del *Heraldo de Madrid*, que advierte la incongruencia del siguiente modo:

Pero siente la niña criminal absoluta necesidad de cantar un dúo y unas coplas, y para que el antojo no se malogre, con el pretexto de informarse del camino salen los civiles al campo, dejan la presa abandonada y ésta entonces canta que se las pela; pero, eso sí, fuertemente maniatada<sup>13</sup>.

No obstante, si para el colaborador del *Heraldo de Madrid* no era una situación propicia para insertar una tonada entre Mariquilla y la gitanilla, no puede decirse que Serrano no siga las convenciones lírico-teatrales para la inserción de cantables en el siguiente de los números, “Dúo de Carola y Rafael”

---

<sup>12</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 361.

<sup>13</sup> S.-A., “Apolo”, *Heraldo de Madrid*, 30 de enero de 1905, 1.

(Nº 3): el encuentro de los enamorados. Esta situación musical, sin embargo, no es destacada por ningún crítico frente a la favorable acogida que recibió el dúo de Esteban y Coral en *La reina mora*. Si bien, en ambos casos encontramos una reunión entre amantes, la coyuntura de esta es distinta y, en consonancia con el contexto, la partitura del dúo de Carola y Rafael muestra elementos de mayor júbilo. Así, mientras que en el número de Carola y Rafael, este último inicia su tonada en modo mayor (re mayor), la romanza inicial que entona Esteban en la escena de la cárcel de *La reina mora* principia en modo menor (do sostenido menor).

Con todo, algunos motivos de *El mal de amores* muestran gran parecido con pasajes de *La reina mora*; razón por la cual José de Laserna alude a una serie de reminiscencias. Así, por ejemplo, el cantable de la gitana, en el “Nº 1. Dúo de la gitana y mariquilla” ofrece diseños melódico-rítmicos que pueden evocar a los de Esteban, en la “Escena de la cárcel” (Nº3) de *La reina mora*. Aunque, también, los motivos temáticos que se repiten en la parte instrumental de ambos (Ejemplo 1) contienen ciertas afinidades en la configuración de un ritmo de continua recurrencia a los tresillos que, en todo caso, son característicos de la evocación del cante andaluz que Serrano recrea en sus partituras.

Ejemplo 1.

Nº 1. Dúo de la gitana y mariquilla de *El mal de amores*.

114      menos.

¡Ay!      ¡Ay!

*p*

3      3      3      3      3      3

Nº 3 Dúo de Coral y Esteban de *La reina mora*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Por otra parte, es necesario advertir que en el “Nº 3. Terceto” no se produce nunca una relación textual entre los tres personajes; es decir, son dos dúos de diferente trascendencia en la escena. De una parte, Antoñillo y Mariquilla mantienen un sucinto diálogo, que apenas ocupa un par de versos, repartidos y repetidos literal y melódicamente por los respectivos protagonistas; mientras que, en el caso de Carola y Mariquilla, el cantable de la primera es la que ocupa la mayor parte del número.

ANT. a la zombra de mi amó...  
 MAR. (con júbilo infantil.) ¡Mi novio!  
 ANT. a la zombra de mi amó...  
 MAR. Toavía no le contesto: á la tercera.  
 ANT. a la zombra de mi amó...  
 MAR. Es como viví me agrada...  
 ANT. Por ezo busco zu zombra..  
 MAR. Hasta en la noche cerrada...  
 LOS DOS. A la zombra de mi amó...

La excusa para que Carola inicie su cantable lo constituye las expresiones finales de la conversación que mantienen el cabrero y la posadera:

MAR. Azí que yegue tu hermaniyo, vendrás?  
 ANT. Vendré, azi que yegue mi hermaniyo.  
 —  
 CAR. (Desahogando sus sentimientos.)  
 ¡Que venga ya,  
 que sin tenerlo á mi vera  
 no pueo ni respirá!

Este proceder, con la inserción ocasional de Antoñillo, es patente también en las escenas de *La reina mora* en que los protagonistas principales entonan su tonada. Ello es palpable tanto en la “Escena y Canción de Coral” como en la conocida escena de la cárcel (“Dúo de Coral y Esteban”), donde se adhieren personajes para dotar de realismo la escena. Además, Serrano, fiel a su tratamiento del material, se centra en la reiteración de diseños melódico-rítmicos para configurar los diferentes versos del cantable. Ello se explica por su trabajo creativo y compositivo.

Serrano tenía costumbre de hacerse acompañar de lápiz y papel, allá donde fuere, con el fin de anotar esbozos, ideas, ritmos...venidos a su mente de manera espontánea, y que, como es lógico, después puliría y desarrollaría. De otra, Serrano acomodaba, realizaba cambios en algunas letras de cantables para que estas se amoldasen a sus melodías. Un ejemplo lo constituye el episodio que relata Vidal Corella, en relación a la confección de una escena de *La casita blanca*, (probablemente expuesto por el mismo compositor en una de sus entrevistas al periodista y biógrafo valenciano).

Y para que Thous hiciera la letra adaptable a la escena musical de la nueva obra le dio la medida de los versos –en el argot teatral se llama «monstruo», que está constituido por palabras sin traba ni sentido, pero que se acomodan al ritmo y acentuación de la melodía–, y en aquella ocasión Serrano empezaba lo que tenía que ser el cantable con estas incongruentes palabras:

*Nitrato de plata  
ni trato de convencerte...*

Thous tomó la medida y acentuación y empezó el cantable:

*Cariño de hermana  
Tendrás en mí si eres buena...*<sup>14</sup>

Serán precisamente los libretistas de *La casita blanca* Thous y Cerdá, los que presentarán a Serrano el libreto de su siguiente producción: la zarzuela de costumbres valencianas titulada *Moros y Cristianos*, estrenada en el teatro de la Zarzuela la noche del 27 de abril de 1905, fecha cercana a la celebración de la popular fiesta de la misma denominación, que se celebra en la población alicantina de Alcoy, una batalla en la que se supone que enfrentó a los habitantes cristianos de esta localidad con las tropas del caudillo musulmán<sup>15</sup>. En el momento cumbre, cuenta la leyenda, apareció la figura de San Jorge, y

<sup>14</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 112-3.

<sup>15</sup> Según la tradición, el combate tuvo lugar a las puertas de la ciudad gobernada por el musulmán Alazraq, en 1276.

éste decidió el resultado de la batalla. De ahí que el día más importante de estas fiestas sea el 23 de abril, día de San Jorge, patrón de aquella localidad. Por ello, es muy probable que se decidiese el estreno de la mencionada zarzuela en aquellas fechas, aprovechando la resonancia que a nivel nacional tenía ya la fiesta alcoyana.

La trama argumental se desarrolla teniendo como telón de fondo las fiestas de moros y cristianos de una imaginaria localidad cercana a Alcoy: Alcocera<sup>16</sup>. Siguiendo la tradicional batalla, los capitanes de ambos bandos resuelven la contienda en un enfrentamiento personal, quedando vencedor, como es preceptivo, el capitán cristiano. Este combate será trasladado por los libretistas al plano íntimo y sentimental de cada uno de los capitanes y la lucha (simulada en la escenificación de la fiesta) terminará con desenlace trágico, en consonancia con «la influencia del *melodramatismo* reinante»<sup>17</sup>. Así, Melchor, el capitán moro, sospecha de la posible infidelidad de su mujer Amparo. Quien pretende a Amparo es Daniel, el capitán cristiano, el cual se cita con esta la noche en que Melchor, según manda la tradición, tiene que velar en el castillo moro. Después de ciertas dudas, Amparo se entrega a Daniel, pero Toni, viejo criado de Melchor, vigilante ante las premoniciones de su amo, descubre el adulterio. Ante estos tintes dramáticos, el contrapunto corre a cargo de Castelar, el cristiano encargado de proclamar la embajada frente a las tropas moras, que con sus toscas y torpes reacciones (pifia la declaración de la embajada) provoca diversas escenas cómicas.

Serrano, al que se le ha catalogado, en ocasiones, como compositor regionalista por la recreación de elementos, como ritmos de danzas o bailes, de diferentes regiones, se había acercado con anterioridad al folclore de Aragón y Andalucía para ambientar los libretos cuya acción se desarrollaba en aquellas tierras; este es el caso de *El olivar*, *La mazorca roja*, *La reina mora* o *El mal de amores*. Sin embargo, no había tenido muchas oportunidades de sumergirse en la música popular valenciana, si exceptuamos su breve debut en el entorno lírico madrileño. Así, a poco de llegar a la capital del reino, Serrano tuvo

---

<sup>16</sup> El propio libreto y diferentes fuentes documentales así lo recogen, contrariamente al error en que incurre «Zeda»: «La acción pasa en Corvera, pueblo en donde, como en Alcoy, se celebra anualmente una fiesta de moros y cristianos...» («Zeda», “Veladas teatrales”, *El País*, 20 de abril de 1905, 2.

<sup>17</sup> José de Laserna, “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 29 de abril de 1905, 2.

ocasión de mostrar páginas enraizadas con el folclore valenciano en el apropósito *La valenciana*, donde se citaba, como en su momento se ha comentado, una de las danzas del entorno geográfico en que el compositor vivió hasta su llegada a Madrid.

Para la producción de *Moros y cristianos* Serrano compuso un total de cinco números con diferente vinculación temática entre ellos, pues los tres números centrales, “Marcha mora” (Nº 2), “Intermedio y Cuadro 2º” (Nº 3) e “Intermedio” (Nº 4) se hallan relacionados por el motivo inicial y el tema de la marcha; mientras que el “Final” (Nº 5), en su parte conclusiva, evoca un tema que aparece en el Nº 3. Sin embargo, contrariamente a la práctica habitual de presentar motivos o temas en el número con que principia la obra (generalmente un preludio o introducción) y que, con posterioridad, recorren distintos números; Serrano, en esta ocasión, no ofrece en la “Introducción” (Nº 1) ningún material rememorado después. La explicación reside en la marcada configuración temática en que se estructura el libreto, junto a una situación coyuntural distinta, esto es: preparativos y pasatiempos festivos; marcha mora; episodio amoroso; y batalla final, con el referido desenlace. Así, el compositor deslinda, musicalmente, la actividad de esparcimiento que supone el juego de la cucaña, previa a la confrontación escenificada de ambos bandos; y los episodios del desfile y batalla de los participantes; eso sí, con la irrupción del episodio amoroso, que actúa como tema paralelo a la exhibición de los momentos conmemorativos de aquella batalla.

Thous y Cerdá, probablemente inducidos por Serrano, no olvidaron un cuadro sonoro esencial en las festividades del entorno geográfico valenciano, cual es la presencia de la dulzaina y el atabal; estrechamente relacionados, a su vez, con la cultura árabe y, como es lógico, con el folclore valenciano. Por ello, Serrano, principia la partitura con una evocación de un fragmento que comparten algunas de las danzas folclóricas de varios pueblos<sup>18</sup> de Valencia

---

<sup>18</sup> Es importante clarificar que, si bien según Díaz y Galbis «Serrano localiza musicalmente el lugar festivo utilizando al comienzo de la partitura una variación acelerada de una pieza del folclore de su Sueca natal: una de Les Danses con dulzaina.» (Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 57), el referido fragmento es muy común, con pequeñas variaciones, a multitud de danzas, tanto de los alrededores de Sueca (la dansà Nº 2 de Cullera) como de otros lugares más o menos próximos. Este sería el caso, por ejemplo, de la dansà de Guadasuar o Agullent. No hay que olvidar que, durante la segunda mitad del XIX era habitual contratar dulzaineros venidos de otras poblaciones (tal como se especifica en los documentos archivísticos que se

(Ejemplo 2). Y, aunque la interpretación inicial de la danza corre a cargo del grueso orquestal, Serrano busca dar mayor dosis de verosimilitud introduciendo la dulzaina y el atabal con la interpretación de una variación de la citada danza (Ejemplo 3).

Ejemplo 2. Nº 1. Introducción de *Moros y cristianos*.



Ejemplo 3. Nº 1. Introducción de *Moros y cristianos*.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Esta cita de música popular se alterna, repetidamente, con la canción de extrema sencillez, interpretada a coro, intitulada “La cucaña, más que fuerza

---

conservan en el Archivo Histórico Municipal de Sueca (AHMS), con lo que la probabilidad de contaminación motívica debería ser elevada).



vale maña”, con la que el compositor intenta recrear un ambiente de hilaridad que, de manera tradicional, se encuentra en los prolegómenos de un día especial en el contexto de las festividades de los pueblos. Si bien esta actividad no tiene relación alguna con el desfile de *les filaes*, la situación deriva del clima de fraternidad que preside el grupo de *la filà*. Serrano, para completar la ambientación sonora del juego, mientras el coro anima a los participantes en la cucaña en sus intentos por alcanzar el premio, introduce otro material popular; esto es, la evocación de la canción "Es un muchacho excelente"<sup>19</sup>; aunque expuesta instrumentalmente (Ejemplo 4).

Ejemplo 4. Nº 1. Introducción de *Moros y cristianos*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Serrano se revela, entre otros aspectos, como un compositor que busca dotar las escenas musicales de una elevada dosis de realismo, en consonancia con la tendencia verista del momento. Por ello, y como conocedor de la música de banda que acompañaba a *les filaes*<sup>20</sup>, el maestro valenciano escribe una

<sup>19</sup> La melodía deriva de la canción popular francesa *Malbrough s'en va-t-en guerre* o *Mambrú se fue a la guerra*, en español. Sin embargo, existen versiones en otros idiomas, como la inglesa *For He's a Jolly Good Fellow*. Además, una de las danzas de espadas de *Todolella*, (Castellón), se llama „El Mambrú” y tiene un motivo que recuerda a esa canción. Puedes verse una transcripción en Ramón Pelinski, *La danza de la Todolella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas* (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011), 440.

<sup>20</sup> Se tienen noticias que ya en 1817 se incorporaron bandas a fiesta, y en 1864 se compuso el primer pasodoble para *Moros y cristianos*.

marcha mora, consciente del carácter emblemático de esta en las fiestas. Así, los motivos melódico-rítmicos y el tema de la marcha, como se ha referido, recorrerán los números centrales convirtiéndose en un referente contextual escenográfico que no era totalmente desconocido para parte del auditorio: las fiestas de moros y cristianos.

De manera análoga a las primeras agrupaciones musicales, Serrano dispone los motivos y el tema entre las secciones de la banda; esto es: madera, simulando a los pífanos; metal, en su emulación de los clarines; y percusión, con los timbales como protagonistas destacados. De este modo, asigna el motivo inicial (Ejemplo 5) a los metales, diseño que estará presente no solo en el inicio de la marcha, sino también encabezando los dos siguientes números. Junto a él, ofrecerá otro motivo (Ejemplo 6) para advertir el inicio de la marcha de los combatientes. Pero, además, asignará a esta misma sección (con el soporte de la cuerda para el entorno teatral) el brioso tema de la marcha, soportado por los timbales, en oposición a los punzantes motivos de las maderas (Ejemplo 7) que coadyuvan en la conformación del ambiente hostil y continuo avance de las huestes hacia el combate. Este desasosiego se va incrementando cuando en el siguiente número, “Intermedio y Cuadro 2º” (Nº 3), tras el motivo inicial, muestre reiteradamente, en las maderas, otro motivo de carácter incisivo (Ejemplo 8).

Ejemplo 5. Nº 2 Marcha mora de *Moros y cristianos* (Motivo inicial).



Ejemplo 6. Nº 2 Marcha mora de *Moros y cristianos* (Inicio marcha).



Ejemplo 7. N° 2 Marcha mora de *Moros y cristianos* (Contrapunto ornamental-maderas).



Ejemplo 8. N° 3 Intermedio y Cuadro 2° (Efecto contrapuntístico de transición).



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Serrano, consciente de la relevancia que confiere el texto en la asimilación y remembranza de la línea melódica y la caracterización del personaje (o grupo, como es el caso), acomoda el tema de la marcha a una breve cantinela coral (Ejemplo 9) que compendia el pensamiento de los moriscos de la obra y se entrelaza con las primeras intervenciones de la protagonista, Amparo.

¡Que sigan la zambra y la orgía  
que muy pronto el día  
vendrá,  
y habrá que luchar en lid fiera  
la hueste guerrera  
De Alah!

Ejemplo 9. N° 2 Marcha mora de *Moros y cristianos* (Tema).

102 TENORES y BAJOS. (Dentro) *Mas vivo*  
Que si - gan la zam - bra y la or - gi - a que  
108 muy pron - toel di - a ven - dra

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

De acuerdo con los cánones teatrales, el encuentro de los enamorados sirve de excusa para la inserción de cantables a sus protagonistas. En consecuencia, el extenso<sup>21</sup> N° 3, “Intermedio y Cuadro 2º”, es el momento elegido para asignar las coplas a los actores principales, en forma de dúo «puccinesco, que pega allí lo mismo que una cimitarra colgada de un Cristo»<sup>22</sup>, según el crítico José de Laserna. La división interna del número es explicitada por un cambio de tonalidad y tempo, tras el final de la evocada marcha. La idílica reflexión de la protagonista, Amparo, soportada por amplios pedales, contrasta con el ímpetu del canto de los morunos que contagian paulatinamente los motivos de la tiple. Precisamente, en la segunda intervención solística de la protagonista se esboza un motivo temático (Ejemplo 10) que se desarrolla y retorna en el transcurso de este cantable que cerrará este número y se recordará en el número final, N° 5.

<sup>21</sup> Ocupa más de la mitad del total de la partitura compuesta por Serrano.

<sup>22</sup> José de Laserna, “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 29 de abril de 1905, 2.

Ejemplo 10. Nº 3 Intermedio y Cuadro 2º de *Moros y cristianos*.

240

y cuan - do cer-ca te vuel-vo a te-ner cuan - do re-sue-na en mi o - i-do tu voz

*p*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Sin embargo, el esplendor, jactancia y fastuosidad que desprenden los participantes de las comparsas durante la marcha mora eclipsó, musicalmente, el tierno dúo de Amparo y Daniel, e incluso a las escenas finales, cargadas de excelso dramatismo. Pero, curiosamente, ese intento por reflejar de manera fidedigna el ambiente sonoro de los actos de la festividad, ese acercamiento a la realidad, constituyó uno de los reproches por parte de la crítica, que tildaba la partitura de poco original. Así lo entendía, «Fernán-Sol»<sup>23</sup>:

La música es muy superior al libro, y acaso su principal defecto –claro es que circunstancial– está en ser de excesivas pretensiones. Hay momentos en que nos creíamos en el teatro Real.

La marcha morisca, muy bonita, aunque naturalmente, pareciéndose á todas las marchas moriscas, como se parecen todas las jotas y todas las malagueñas<sup>24</sup>.

Si en la anterior producción, *El mal de amores*, se le reprochaba al maestro que la música sonaba demasiado a Serrano, como apuntaba Víctor Ruiz Albéniz; ahora, como había sucedido en otras ocasiones, el compositor

<sup>23</sup> Era el seudónimo utilizado por Fernando Soldevilla (1854-1931). Escritor y político español, fue diputado y gobernador civil en distintas provincias, así como redactor y colaborador de varios periódicos y revistas, tales como *El Día*, *El Imparcial*, *La Correspondencia de España* o *Madrid cómico*, entre otros. Igualmente, fue vocal de la primera Junta directiva de la Asociación de la Prensa de Madrid en 1895. Entre 1895 y 1928 publicó *El año político*

<sup>24</sup> «Fernán-Sol», “Cosas de teatros”, *El Día*, 29 de abril 29 de 1905, 1.

«peca en algunas ocasiones de recordar demasiado a maestros insignes, que con no ser del dominio público no están tampoco tan arrinconados para que no se les conozca»<sup>25</sup>. Con todo, no debiera extrañar la referencia a la evocación o la reminiscencia tanto en el plano musical como en el argumental o en la descripción de tipos, a tenor de la notable producción en el ámbito teatral, en particular, habida en los últimos decenios del XIX y primeros años del XX.

## **VI. 2. Un paseo por diversas propuestas escénicas: *El contrabando, El perro chico y La reja de la Dolores***

Son varios los estudios que han referido la proliferación de espacios dedicados al espectáculo en la bulliciosa vida vespertina y noherniega del Madrid de la época. La terrible competencia obligaba a buscar producciones que llenasen locales y procurasen a la concurrencia momentos de sorpresa, intriga y alguna que otra carcajada, alejados de dramones y preocupaciones ajenas. En consecuencia, se asistía a la constante incorporación de noveles autores, deseosos de triunfar en el mudo de la farándula; muchos de los cuales probaban fortuna en la capital del reino tras hacer sus primeras tablas en sus lugares de nacimiento o aledaños.

*El contrabando* constituyó la carta de presentación de Pedro Muñoz Seca (1879-1936) en Madrid, aunque el sainete había sido estrenado con anterioridad<sup>26</sup> bajo el título de *El maestro Canillas*, como juguete cómico, en la ciudad natal del propio Muñoz Seca. Y es que el personaje protagonista era el mismo “maestro Canillas”, zapatero metido a contrabandista de tabaco de poca monta. La acción transcurre en Andalucía, en torno a la casa-taller donde trabaja el “maestro Canillas” y su aprendiz “Pulguita”. La hija de “Canillas”, Carmen, es pretendida por un carabinero, Remigio, que merodea la casa, lo cual hace creer al zapatero que el gendarme sospecha de su ilícito trapicheo. El zapatero es delatado y llevado a prisión por el jefe de la Tabacalera, pero será liberado poco después por la intervención de Remigio, que ha sido víctima de un malentendido: el soplón ha sido Joselito, un gandul borrachín que intenta

---

<sup>25</sup> J.A.A., “Los estrenos”, *La Correspondencia de España*, 29 de abril de 1905, 3.

<sup>26</sup> La obra fue estrenada el 6 de diciembre de 1903 en el Teatro Principal del Puerto de Santa María.

embaucar a sus conocidos y se ha desquitado con su cuñado, el maestro Canillas.

Estrenado en el Teatro Lara el 28 de noviembre de 1904 por Muñoz Seca en colaboración con Sebastián Alonso Gómez, *El contrabando* tuvo una buena aceptación de crítica y público que llenó el coliseo. La presencia de chistes y retruécanos (visibles ya en la doble acepción del vocablo “canilla”<sup>27</sup> con que le motean al zapatero) «hicieron pasar un rato agradable a los morenos de Lara»<sup>28</sup> y, al parecer, también a Serrano. Así se lo hizo saber el compositor a Muñoz Seca, en una de las tertulias del Círculo de Bellas Artes, al tiempo que solicitó consentimiento para incorporar unos números musicales al referido sainete.

De esta suerte era estrenada la versión lírica del sainete, con motivo del beneficio de la tiple Pura Martínez, en el Teatro Eslava, la noche del 4 de mayo de 1905. Serrano, en colaboración con el malagueño José Fernández-Pacheco Campuzano<sup>29</sup>, compuso tres números: “Introducción y Coplas del murciélago”; “Dúo del maestro Canillas y Pulguita” y “Dúo de Carmen y Remigio”. Los dúos eran asignados a los personajes relevantes, mientras que esta versión incorporaba otros personajes para confeccionar el primero de los cantables, como “Murciélago”, “Zurdo” y “Trenza”. Si bien, los dos últimos carecían de papel lírico, por lo que se limitaban a jalear al Murciélago para que se inspirase en las coplas solicitadas por el zapatero.

Este primer número, “Introducción y coplas del murciélago”, intentaba dibujar la ambientación andaluza incidiendo en los elementos folclóricos de aquella zona con los tresillos, la “escala andaluza” y la característica ornamentación a modo de floreos o bordadura del final (penúltima o última sílaba) de cada verso o copla, dando un aire aflamencado al cante, y donde el acompañamiento instrumental (no especificado en la partitura para canto y piano) simula el de una guitarra. Ello es fácilmente observable en la

---

<sup>27</sup> La palabra puede tener varios significados. Así, puede usarse para referirse a la parte más delgada de la pierna, pantorrilla o a una pierna muy delgada. Igualmente, como sinónimo de espita, se alude a un canuto de la cuba, un canuto que se mete en el agujero de la cuba u otra vasija, para que por él salga el licor que esta contiene; e incluso un dispositivo análogo que permite la salida de gases, líquidos..., y que podría tener cierta analogía con los cigarrillos.

<sup>28</sup> «Alonso Algarroba», “Por los teatros”, *El País*, 29 de noviembre de 1904, 1.

<sup>29</sup> Con anterioridad a su colaboración con Serrano, Fernández-Pacheco ya había escrito algunas páginas para el teatro lírico, tales como el sainete lírico *El puesto de la inocencia* (1897) y la opereta *El guardapiés del diablo* (1903).

introducción que precede al canto y en las propias coplas que entona “el Murciélago” (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Nº 1 Introducción y coplas del murciélago de *El contrabando*.

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 25-30) shows the introduction with a piano accompaniment in the bass clef and a vocal line in the treble clef. The second system (measures 31-37) contains the first stanza of coplas, with lyrics: "¡A - - - y! ¡A - - - y!". The third system (measures 38-43) contains the second stanza, with lyrics: "No ten-go en mi ca - - sa - - - ja - - y! no ten-go en mi ca - - sa". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note rhythm with chords, while the vocal line features melodic phrases with triplets and rests.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Acorde con la intención de ofrecer un “color” musical conforme al contexto geográfico en que se desarrolla la trama y al papel socarrón que desempeñan el zapatero y su aprendiz; los compositores insertaron un dúo trabado en dos partes, esto es: un ritmo de tanguillo flamenco (Ejemplo 12), en la intervención del maestro Canillas, al que le sigue un canto, interpretado de forma paródica, que parece infundir mayor gravedad al asunto. Así lo refleja textualmente Serrano sobre las notas de la reducción para canto y piano que publicase sobre este trabajo: «Pulguita se levanta de una silla y se sienta en otra; adopta una



postura muy exagerada y tose preparándose a cantar. El maestro le mira con sorna»<sup>30</sup>. Fue este número el único que se repitió.

Ejemplo 12. Nº 2. Dúo-El Mtro. Canillas y pulguita de *El contrabando*.

17

Es Ri - ta, la ma - ca - re - na u na jem - bra muy se - rra - na que  
 Que - dó - se, Mer - se - des viu - da á muy po - co de ca - sa - da y

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La romanza de Remigio y Carmen es, también, encajada en el desarrollo del sainete, en la escena en que están a solas en la casa-taller del zapatero los protagonistas y, además, contiene parte textual del sainete original. Sin embargo, dado que no constituía una escena de amor, sino de flirteo, los autores de la partitura dispusieron un diseño melódico-rítmico con reminiscencias de ronda, para que el cantable emparentase con ello. Contrariamente a las otras reducciones de sus obras, Serrano no especifica aquí instrumentación alguna, por lo que este aspecto refuerza la ingenuidad y falta de pretensiones del número y de la partitura, en general.

Además de esta propensión a lo cómico, la exitosa recepción de cuplés, entre los números programados por los salones de variedades, demandaba una adaptación de las obras que se exhibían en los coliseos tradicionales, con el fin de aumentar la competitividad de estos locales. Dicha aclimatación requería la variación en los modelos, aunque sin cambios sustanciales en sus esquemas y plantillas al uso. Y el resultado de entrelazar diferentes elementos redundaba, como es lógico, en el plano musical, puesto que obligaba a los compositores a concebir partituras más a “la moda”. Así, la concepción de

<sup>30</sup> Serrano, *Colección completa...*1, 537.

números sueltos, como los cuplés, se acomodaba perfectamente a un procedimiento de trabajo repetido en esta época: la colaboración.

Serrano no quiso ni pudo resistirse a participar en este tipo de obras. El requisito imprescindible de cada número consistía en imprimir el carácter o ambiente demandado por la situación escénica. En este sentido, *El perro chico*, calificado como “viaje cómico-lírico” por los autores del libreto (Arniches y García Álvarez), constituye un modelo de realización de estas características en el que cada escena del libreto es susceptible de ser puesta en solfa. El gracejo del intérprete, la ocurrencia de la letra, la familiaridad en los patrones rítmicos o diseños melódicos son ingredientes valorados por el público en obras como *El perro chico*, más aún cuando esta estaba escrita expresamente para el lucimiento<sup>31</sup> del actor cómico Emilio Carreras, que a la postre era el director de la compañía que actuaba en el teatro Apolo. De hecho, dicha producción fue estrenada con motivo de su beneficio anual celebrado en el referido teatro la noche del 5 de mayo de 1905.

La variedad modélica que Arniches y García Álvarez pretendían mostrar con la definición de “viaje cómico-lírico” clarificaba los elementos estructurales del producto, en modo alguno novedoso. Ya en 1887, Granés y Jackson Veyán habían escrito *Grandes y chicos*<sup>32</sup>, al que calificaban como viaje cómico-lírico-extravagante. A este, le siguieron otras<sup>33</sup> de similares características que compartían elementos consustanciales con la variante teatral en que se encuadra la obra de Arniches y García Álvarez. Además de la multitud de personajes que intervienen (y el consiguiente trajín de entradas y salidas al proscenio); las diferentes mutaciones que conlleva la traslación de la acción a escenarios variopintos; la naturaleza cómica que demandaba el espectáculo

---

<sup>31</sup> Si bien, el trabajo textual de *El perro chico* está firmado por Arniches y García Álvarez, Víctor Ruíz, «Chispero», en su libro *Teatro Apolo...*, señala como artífice de la obra a Arniches.

<sup>32</sup> Esta obra fue estrenada el 2 de julio de 1887 en el Teatro Felipe. La partitura musical corrió a cargo de Ángel Rubio.

<sup>33</sup> Así, por ejemplo, en 1889 se estrenaban algunas creaciones lírico-teatrales con la referida puntualización referente a la “variedad” lírico-teatral (viaje cómico-lírico); tal es el caso de *¡A Buenos Aires!*, estrenada en el teatro Cervantes de Málaga el 25 de octubre de 1889 con texto de Manuel Altolaguirre y Narciso Díaz Escovar y con música de Joaquín González Palomares; y *De Madrid a París*, estrenada la noche del 12 de julio de 1889 en el Teatro Felipe con música de Joaquín Valverde (padre de Quinito) y Chueca sobre el texto de Jackson Veyán y Eusebio Sierra, que apenas año y medio después, en 1891, estrenarían otro viaje cómico-lírico: *La caza del oso o el tendero de comestibles*, esta vez con música de Chueca únicamente.

del momento con los juegos de palabras y equívocos...es posible advertir ciertas correlaciones en cuanto a ámbitos geográficos, situaciones y tipos<sup>34</sup>.

La trama de esta producción era referida escuetamente, por el crítico de *La Época*, del siguiente modo: «las grotescas aventuras que le suceden al viajero»<sup>35</sup> (en referencia al protagonista). Estas correrías favorecían la introducción de escenarios y situaciones dispares; un guiño a la revista, que difícilmente podía justificar la inserción de la mayor parte de cantables o escenas musicales en una obra de una hora. Por tanto, cualquier lance podía servir de excusa para la presencia de una página musical. Sin embargo, los autores encontraron dos momentos que podían justificar un entorno sonoro: la entrevista del cesante con el representante y empresario de una sala de espectáculos donde había trabajado el clown; y la “ocupación” del cesante en Tánger.

La búsqueda de nuevos números con los que atraer al público al espectáculo, tras la pérdida de su número estelar (el perro y el clown), servía de pretexto al empresario para exhibir su “mercancía”: las hermanas del Paipay y el ventrílocuo gigante Portugués. Por otra, la nueva “profesión” del cesante al final de sus correrías, esto es: tocar el tambor y entonar coplas a la vez o, como el mismo protagonista señala, «un chotis árabe sobre motivos de *alalimón* [sic] que ha sido un alboroto; y además unos couplés [sic] musulmanes que quitan el hipo»<sup>36</sup> constituía un momento ideal para introducir nuevos números musicales. El desfile de personajes variopintos, cuya aparición en escena es motivo suficiente para iniciar unas breves coplas<sup>37</sup>, queda ejemplificado en el número intermedio (Nº 4) entre los ingleses y los gitanos.

La partitura de Serrano y Quinito contenía siete números (en realidad ocho si se cuenta la “Mutación” que aparece como Nº 4b), que recogían

---

<sup>34</sup> Más que el punto de partida (en ambas se inicia la acción en Madrid), tanto en *El perro chico* como en *De Madrid a París* se hace referencia a las Filipinas; en la producción de Jackson Veyán y Eusebio Sierra se refiere a los Igorrotes (*o igorrotes*), los habitantes indígenas de un conjunto de pueblos filipinos de la región montañosa del norte de la isla de Luzón (Filipinas), que se dedican a la agricultura y trabajan los metales; mientras que en la obra de Arniches y García Álvarez, las hermanas que toman parte en uno de los números espectáculo (“hermanas del Paipay”) refieren a la moda de este abanico plano de forma redondeada en la capital de Filipinas: “Manila y en Samalacay”

<sup>35</sup> “El beneficio de Carreras”, *La Época*, 6 de mayo de 1905, 3.

<sup>36</sup> Carlos Arniches, “El perro chico”, en *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV, ed. María Victoria Sotomayor (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007), 89.

<sup>37</sup> En *De Madrid a París* encontramos coplas entonadas por chulos, chulaponas, toreros, alguacillos, donjuanes entrados en años, cigarreras ...

algunos de los ritmos urbanos de moda. En este sentido, las partes de los distintos números ofrecen un carácter reiterativo en el aspecto rítmico y armónico. Con excepción del primer número y de la “Escena de los ingleses y tango gitano” (Nº 4), en donde encontramos mayor trabajo rítmico y un considerable movimiento armónico, la práctica totalidad de las escenas musicales contienen un porfiado e insistente ritmo de cuatro corcheas sobre la base del 2/4, tan sólo alterado, de manera ocasional, por escuetos interludios orquestales.

En este sentido, el protagonismo orquestal deviene, únicamente, en la “Introducción y Pantomima” (Nº 1) y la “Mutación” (Nº4b)<sup>38</sup> pues, de hecho, son números instrumentales en su totalidad. Con todo no se observa en ellos ninguna orquestación particular, ya que el *tutti* es alternado con cuerda, fagot y clarinete en la práctica totalidad del número (con excepción de breves cadencias). En el resto de los números, se limita a ofrecer una base rítmico armónica sobre la que desplegar la melodía vocal. Esta característica, utilizada de forma recurrente, contenía un doble objetivo: familiarizar a la concurrencia con el modelo propuesto y evitar interferencias contrapuntísticas que menguasen la interiorización (y comprensión) del texto y el diseño melódico que se asociaba.

Estas características son susceptibles de ser observadas en la escena musical más popular de *El perro chico*, la del “Terceto del pay-pay” (Nº 2). De hecho varios años después de su estreno todavía se seguía interpretando como número suelto en teatros de variedades. En dicho número se alude a un tipo de abanico en forma de pala y con mango muy utilizado en Filipinas<sup>39</sup> que da título a la escena musical. En correspondencia con la letra, el origen del objeto y la inserción en el libreto como número de variedades, se le confiere al cantable un aire desenfadado (“allegro grazioso”) donde no faltan reminiscencias de ritmos llegados desde España, tales como la mención del ritmo de habanera (Ejemplo 13).

---

<sup>38</sup> En realidad, este número está conformado por dos secciones del Nº 1.

<sup>39</sup> Aunque el título del número musical aparece como “Pay-Pay”, su forma correcta de escribirlo en Filipinas es Paipay o también Paipai.

Ejemplo 13. N° 2. Terceto del pay-pay de *El perro chico*.

32

rit. ten

ay me da el pay pay me da el pay pay ay que ri qui to qui to qui to ay es el pay pay, pay pay, pay pay.

- tá que gus - to dá que gus - to dá

rit. ten Tutti

f

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Así, el intento de acomodar un número musical a una escena concreta de *El perro chico* resultaba ideal en la entrevista del cesante con el empresario de la compañía circense para interesarse por la gratificación que se anunciaba en el periódico a cambio del extraviado perrito. El ambiente de este cuadro, vinculado a los espectáculos viajeros, como los circos y los *dime museums*<sup>40</sup>, con elementos del vodevil<sup>41</sup> y el cabaret, constituye la excusa perfecta para introducir el número de las hermanas del Paipay, como se ha mencionado, y también el de los “Couplets del gigante portugués” (N°3). En el cantable de este ventrílocuo de enorme tamaño<sup>42</sup>, se recurre a un ritmo y armonía de extrema sencillez con reminiscencias a los bailables de la época como pudiera ser la polca.

La desvinculación temática en el plano musical, es decir, la concepción de una partitura a base de números sueltos, es palpable en las escenas musicales

<sup>40</sup> Museos que presentan objetos raros, animales exóticos o personas con capacidades únicas y anomalías físicas a cambio de un “dime” o (moneda pequeña estadounidense de 10 céntimos de dólar). Un ejemplo de la popularidad y contenido de estos museos puede consultarse en un artículo de *The Cambridge Press* de 1889 titulado precisamente “Dime Museums” a partir del siguiente enlace:

<http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Press18890608-01.2.8>.

(Consultada el 14 de septiembre de 1914)

<sup>41</sup> Este tipo de espectáculo, enfocado al entretenimiento, presentaba una gran variedad de actos que pretendían provocar la hilaridad. Entre los actos del vodevil se incluían diferentes espectáculos como números musicales, danza, actuaciones con animales amaestrados (como sucede en *El perro chico*), junto a otras representaciones de magia, malabarismos o pantomimas (como la que da inicio a la obra de Arniches y García Álvarez). Su origen está relacionado con los cabarets, music halls y *dime museum*.

<sup>42</sup> Se escenificaba con dos hombres, uno montado sobre otro.

que siguen; obligado, sin duda, por los contextos geográficos diferentes en que se desarrolla la acción y que, en ocasiones, como ocurre en el N° 4, conlleva la inclusión de personajes divorciados de la trama y el propósito del protagonista. Conscientes de ello, los autores insertaron la música de la introducción (que concuerda con la primera parte de la mutación) como preludeo al referido número: “Escena de los ingleses y tango gitano” (N° 4). Así pues, este cuadro muestra un aderezo conformado por tres secciones en las que la oposición y disociación interna está respaldada por el tratamiento melódico-rítmico de cada una de las partes que se ve secundado por la elección de diferentes tempos y metros.

El cantable de la “Escena de los ingleses y tango gitano” (N° 4) ofrece, en los patrones rítmicos y en la urdimbre instrumental, el intento por diferenciar ambos grupos y, en consecuencia, sus acervos culturales. Así, mientras que en la escena de los anglosajones se ofrece una mesura y sobriedad en todos los planos (rítmico, melódico y armónico); el tango<sup>43</sup>, cantado y bailado, de los gitanos, denota una mayor riqueza rítmica; fusionando grupos rítmicos distintos, alternándose patrones diferentes, y con profusión de ornamentaciones características en los finales de cada verso. Este tramado trabajo contrasta con la simplicidad del cuadro británico, como puede observarse en los ejemplos 14 y 15, correspondientes a cada uno de los momentos referidos.

Ejemplo 14. N° 4. Escena de los ingleses de *El perro chico*.

49

guay Oh! re - sul - ta - nos ser Ve - ga de Gra - na - da es - plen - di - do car dín moy ex -

Tp. Fag. Cda. Corn.

<sup>43</sup> Es necesario insistir en que el “tempo de tango” que señalan los compositores tiene muchas analogías con los tanguillos flamencos que se interpretan, de manera particular, en Cádiz y sus alrededores.

53

plen-di-da tam-bién Ge-ne-ra-li-fe Al-ham-bra Al-bai-sin Que ve-je-ta-ción

Fl. Ob.

Ejemplo 15. N° 4. Escena del tango gitano de *El perro chico*.

117

129

GITANITO

Es-tre-lli-tas son tus o-ji-tos ce-re-ci-tas tus la-bios son y per-li-tas tus pi-ños

Cl.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El propósito de los compositores de asociar elementos musicales a los personajes y procedencia geográfica que presiden cada cuadro es también evidente en el número que prosigue (si exceptuamos la Mutación 4b a la que ya se ha aludido): “El „zoco” africano” (N° 5). En él se advierte el uso de la escala hispano-árabe<sup>44</sup> con el incisivo inciso inicial en forma de arpeggio

<sup>44</sup> Véase el manual de Vicente Roncero, *Teoría del lenguaje musical* (Valencia: Rivera Editores, 2010), 171. La organización interna de esta escala está constituida por dos segundas aumentadas distribuidas sobre los grados 2º-3º- y 6º-7º. La correspondencia en el referido número de *El perro chico* sería:

presentado por clarinete y flauta, con la incorporación posterior del oboe (al que se le asocia con el exotismo oriental) y que es refrendado por las cuerdas y las trompas (Ejemplo 16).

Ejemplo 16. N° 5. El „zoco“ africano (Inicio) de *El perro chico*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El tratamiento vocal es irrelevante en este número, pues se limita al reclamo que hacen los vendedores ambulantes anunciando sus productos; sin embargo, cumple la función de ambientar la escena del zoco, apoyado por un hierático e insistente acompañamiento rítmico-instrumental que simula el trasiego de este espacio típico de aquellos lugares. Y, en correspondencia con esta situación, los “Couplets de Pérez” (N° 6), interpretados por el protagonista, ofrecen una mezcla de motivos orientales (a cargo del aparato instrumental) con otros que muestran cierta afinidad a las canciones populares de corte infantil del país de ascendencia del personaje, dotados de una simplicidad pueril e ingenua, que obedece al carácter cómico con el que se pretende dotar el cuadro, dado que el protagonista vive de cantar y tocar el tambor.

El número con que se cierra la partitura de Serrano y Quinito Valverde, “Escena oriental” (N° 7), constituye una muestra más del carácter misceláneo que presenta el conjunto del trabajo. Así, el número constituye un recorrido por alusiones orientales (motivos orientales, hispano-árabes) e incisos aflamencados hasta llegar a la evocación de ritmos y elementos propios del



pasodoble. Este trasvase, no obstante, refuerza la recurrencia de los autores a ritmos propios del momento y de fácil asimilación por los oyentes, aspecto este que favorecía la difusión del número, aunque en esta ocasión no fuese así.

Las palabras de doble sentido, el tono sensual de algunas letras y el elemento mordaz de las alusiones políticas a la economía<sup>45</sup> del país animaban a los críticos a hacer uso del juego de palabras relativo al valor de la obra y los beneficios que dicha producción podía deparar a la empresa y a los autores. Así, se hacían referencias a la expresión “perra grande o gorda” en contraposición a la “perra chica”, o «*El perro chico* pasó como moneda corriente»<sup>46</sup>. El escaso valor literario y, por tanto, la supuesta intencionalidad de los autores eran explicitados en la mayoría de las reseñas, justificándose por el propósito de este tipo de distracción. Las palabras del crítico de *El Teatro*, «Zeda», son totalmente clarividentes:

Esta obrilla justifica plenamente la verdad que encierra cierta sentencia que oí hace tiempo de labios de un afortunado empresario.

- Desengáñese usted, amigo mío: en las obras de teatro estorba la literatura.

El éxito no debe atribuirse tanto al mérito de la obra como al deseo que tiene el público de encontrar ocasión de solazar su espíritu.

Es tan lógico este deseo, que basta á explicar el aplauso entusiasta con que premia las obras teatrales que distrayéndole de las preocupaciones de la vida, regocijan su ánimo, aun cuando estas obras, literariamente consideradas, no sean un portento, cosa que por otra parte no es lícito pedir en el género chico, ni tiene para el espectador la importancia que suele darle la crítica escrupulosa.

El público va al teatro, especialmente al que anuncia funciones por horas, á divertirse, y si ve satisfecho su propósito, prescinde fácilmente de los méritos artísticos del espectáculo que se le ofrece<sup>47</sup>.

Sin embargo, la disociación en la trama y los cantables, junto a la impresión de cuadros sueltos, era puesta en evidencia por «Ángel Guerra»: «a retazos está hecha y los remiendos no parecen bien zurcidos»<sup>48</sup>. A pesar de ello, tal como refiere «Chispero», en su recorrido por la historia del teatro Apolo, la obra se mantuvo dos temporadas consecutivas en cartelera. La popularidad de aquella pieza radicaba, precisamente, en su afinidad con otros espectáculos, en los cuplés, en la diversidad de situaciones que se

---

<sup>45</sup> En el cantable del N° 3: “Couplets del gigante portugués” se hace alusión a Raimundo Fernández Villaverde y García del Rivero (como “Villaverde”) que fue ministro de hacienda en diversas ocasiones entre 1900 y 1905, así como a la situación de la moneda nacional, la peseta.

<sup>46</sup> J.A.A., “Apolo”, *La Correspondencia de España*, 6 de mayo de 1905, 3.

<sup>47</sup> «Zeda», “Crónica general” y “*El perro chico*”, *El Teatro* 57 (Junio 1905), 3-4.

<sup>48</sup> A. G., “Los teatros”, *El Globo*, 6 de mayo de 1905, 2.

presentaban como consecuencia de los viajes que se repetirían en otras obras a las que Serrano puso música.

El variado repertorio de ritmos y elementos armónicos que Serrano y Quinito exhibieron en *El perro chico* contrastó con el enraizamiento en el folclore popular que mostraron en el siguiente trabajo a cargo de los mismos asociados, tanto en el apartado literario como musical: *La reja de la Dolores*, estrenada igualmente en el mismo coliseo, el teatro Apolo, para empezar la temporada 1905-1906. Sin embargo, en esta ocasión, la producción no tuvo el éxito esperado. Más aún, la reprobación airada del público y la coincidencia total de la crítica, que tachaba la producción de «total y ruidoso fracaso»<sup>49</sup>, con expresiones como «no vale un perro chico»<sup>50</sup> (en cotejo alusivo a la producción anterior de los mismos autores), recaía en esencia sobre el libreto, aunque tampoco se libraba la música. *El Liberal* era así de rotundo: «la música muy endeble; peor que el libro, le cabe *peoría*»<sup>51</sup>.

Si el tema de la obra era manido, como señalaba el crítico de *La Época*, la música tampoco mostraba originalidad, tal como apuntaba en su reseña el colaborador del *Heraldo de Madrid*<sup>52</sup>. Serrano y Quinito condensaban todo el material en el “Preludio”, y la recurrencia a ritmos populares de jota, seguidillas y habaneras hacía recordar partituras anteriores. Una comparación entre, por ejemplo, la “Habanera de los reyes Godos” de *El trébol* (cuya partitura se debe a los mismos autores) y la “Habanera del „Porrón” (Nº 3) de *La reja de la Dolores*; o la jota cantada en *La casita blanca* y la “Jota y entreacto” (Nº 2) de *La reja de la Dolores*, ofrecen estas afinidades.

En este sentido, es significativo el paralelismo entre el patrón instrumental que ofrece Serrano en la jota de *La casita blanca* y la jota que es entonada en el “Entreacto” de *La reja de la Dolores*. Si bien el cromatismo es contrario en su direccionalidad (ascendente en *La casita blanca* y descendente en *La reja de la Dolores*), no pueden ocultarse las analogías, teniendo en cuenta la expansión de un patrón para esta danza.

---

<sup>49</sup> “En Apolo”, *La Correspondencia de España*, 27 de septiembre de 1905, 3.

<sup>50</sup> S.-A., “Apolo. *La reja de la Dolores*”, *Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1905, 1.

<sup>51</sup> “Teatro de Apolo. «*La reja de la Dolores*»”, *El Liberal*, 27 de septiembre de 1905, 2.

<sup>52</sup> El articulista de este periódico al referirse a la música de *La reja de la Dolores* señala: «...y entre otros números, francamente guillotinales, se destaca un quinteto de beodos, ¡que, por trivialísimo, es mortal de necesidad!» (S.-A., “Apolo. *La reja de la Dolores*”, *Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1905, 1).

Concedores de las estructuras formales que se habían generalizado en los cantos y bailes del folclore autóctono, procedieron a la creación de motivos rítmico-melódicos, a modo de tema recurrente, soportadas por un incisivo ritmo edificado sobre los patrones del acervo popular. La repetición motívica, evidente en toda la partitura y característica de muchos ejemplos de la cultura popular, hace que esta tenga una cercanía a lo folclórico y, por consiguiente, una familiaridad al oyente. Véase esta repetición de motivos tanto en las seguidillas, como en la habanera y en la jota en los ejemplos 17a, b y c.

Ejemplo 17a. Nº 1. Seguidillas de *La reja de la Dolores*.

CORO.

5

Si quie-res ver la gra-cia— de tu chi - qui-lla — la-ran la - ran —

11

in - ví-ta-laà que bai-le — la se-gui - di-lla — del man-za - pan

17

Tiples 1<sup>as</sup> y Tenores      Tiples 2<sup>as</sup> y Bajos      Tiples 1<sup>as</sup>

Ma-za-pan ma-za-pan pan pan      Da-me ma-za-pan      Ven ga ma za pan      ma za pan ma za pan pan

(boca cerrada)      (boca cerrada)

Ejemplo 17b. N° 2. Jota y entreacto de *La reja de la Dolores*.

Musical score for 'Jota y entreacto de *La reja de la Dolores*'. The score is in 3/4 time, key of D major, and consists of three systems of staves (Vocal, Treble, and Bass).  
 - System 1 (Measures 1-6): Vocal line starts with a rest, followed by 'La re- ja de la Do-'. Bass line features triplet chords. Dynamics include *f* and *p*.  
 - System 2 (Measures 7-11): Vocal line continues with '- lo - res' and 'La'. Bass line features triplet chords and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f* and *ff*.  
 - System 3 (Measures 12-15): Vocal line continues with 're - ja de la Do - lo - res'. Bass line features triplet chords and sixteenth-note patterns. Dynamics include *f*.

Ejemplo 17c. N° 3. Habanera del "porrón" de *La reja de la Dolores*.

Musical score for 'Habanera del "porrón" de *La reja de la Dolores*'. The score is in 3/4 time, key of Bb major, and consists of two systems of staves (Vocal, Treble, and Bass).  
 - System 1 (Measures 52-55): Vocal line starts with 'FRUCTUOSO' and 'A- cér-ca-me el po-rron con mu-cha pre-cau-cion no va,yas á rom-per el pi-to-'. Bass line features a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*.  
 - System 2 (Measures 56-59): Vocal line continues with '- mi - to porque es to- da mi i - lu - sion ver co - mosa - le el cho - mi - to A -'. Bass line features a steady eighth-note accompaniment with triplet markings. Dynamics include *p*. The system ends with 'LOS CINCO.'

61

cér-ca-me el po-rron con mu-cha pre-cau-cion no va-yas á rom-per el pi-to-ri-to por que es

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Esta técnica no fue suficiente para conseguir el visto bueno del público, y el libreto arrastró a la música. Aunque *La reja de la Dolores* no «pasó a mejor vida, cerrándola el público con formidable portazo»<sup>53</sup>, como señalaba el crítico de *La Correspondencia Militar*, tampoco tuvo la longeva vida en cartelera de *El perro chico*, como auguraba el colaborador de *La Época*, tan solo lo suficiente para que Serrano viese representadas tres obras suyas en el cartel del teatro Apolo: *El perro chico*, *La reja de la Dolores* y *El amor en solfa*, con el que se cerraba la actividad compositiva de Serrano en 1905.

No obstante, esta recepción antagónica de las dos producciones en colaboración con Quinito Valverde trasciende el terreno procedimental para situar el foco de atención en la demanda de la masa social en el contexto recreativo y los elementos en los que se apoya la construcción historiográfica de Serrano. Surgen, al momento, interrogantes en torno a la recurrencia al folclore como elemento que acompaña sus producciones más exitosas, habida cuenta que *La reja de la Dolores* está impregnada de este. La aplicación de esta máxima habría dado como resultado el triunfo del trabajo de Serrano y Quinito, pero no fue así. Y, en consecuencia, no se encuentra entre las referencias obligadas para ejemplificar las características creativas del compositor.

<sup>53</sup> Juan José, “Cosas de teatros”, *La Correspondencia Militar*, 27 de septiembre de 1905, 3.

### **VI. 3. La colaboración soñada con “un icono del género”: *El amor en solfa***

Prácticamente desde el estreno de *El motete*, diversas crónicas sobre algunas de las obras de Serrano contienen una alusión a Ruperto Chapí (1851-1909) o a sus creaciones. Aquello no debería extrañar por ser el músico de Villena uno de los claros referentes de la zarzuela, pero el cotejo deviene por la búsqueda de una analogía estilística entre ambos compositores. No existe parangón en el capítulo formativo, técnico y productivo, sin embargo, rezuman ciertas características, en sus respectivas producciones, que han llevado a intentar emparentar determinados trabajos y aún virtudes compositivas.

Luis G. Iberní, en la “Introducción. Chapí en la historia” de su monografía dedicada a este compositor, recoge diferentes valoraciones sobre el maestro alicantino que pueden extrapolarse como cualidades distintivas de la música de Serrano según las referencias bibliográficas. Así, escribe Gómez Amat: «Su poder de creación melódica no puede dar lugar a ninguna duda. Era un músico escénico al cien por cien, con un superior talento para las situaciones escénicas, por eso permanecen sus grandes aciertos»<sup>54</sup>. Estas dos cualidades han recorrido, también, los escritos sobre Serrano y su música.

Por otra parte, en el libro de Iberní, se hace visible otra cualidad de Chapí que ha sido vista en Serrano por diferentes críticas y fuentes biográficas de este, como es el caso de la orquestación. Si bien, otras referencias bibliográficas apuntan a una limitación de Serrano en este terreno, la combinación de timbres en algunos números muestra cierta proximidad con lo esbozado por López-Chavarri, respecto de Chapí.

Eduardo López Chávarri [sic] relaciona su orquestación con el mundo mediterráneo. Así afirma que «el instinto del color que tienen los artistas de nuestras costas levantinas, la rica gama que usan nuestros pintores, la tuvo en su paleta instrumental el autor de *La Bruja*; como aquellos maestros, más sensible a la brillantez del color que a la construcción de las formas en la orquestación es Chapí notable por todos conceptos»<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española. Siglo XIX*. (Madrid: Alianza, 1984), citado por Luis G. Iberní, *Ruperto Chapí*. (Madrid: Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1995), 31.

<sup>55</sup> Luis G. Iberní, *Ruperto Chapí*. (Madrid: Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1995), 29.

Estas posibles analogías se hallan refrendadas por la declarada admiración que Serrano sintió hacia Chapí. Ya en su presentación madrileña Serrano dedica su pieza *La valenciana*<sup>56</sup> al insigne maestro. Y, casi diez años después colmaba uno de los mayores deseos al ver unido su nombre al de Chapí en una producción conjunta: *El amor en solfa*, que llegaba en la etapa final de la carrera compositiva del músico villenense. La nota que antecede a las partituras del tomo II de su *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano* es bien explícita.

Imagen 3. Portadilla del Tomo I de *Colección de Obras completas del Maestro D. José Serrano*

#### NOTA DEL AUTOR

En la partitura de «EL AMOR EN SOLFA» tuve el honor de colaborar con el insigne Maestro Chapí, y aunque la Ley autoriza á cada uno de los colaboradores de una obra á publicarla entera, yo renunció gustoso á ese derecho por un sentimiento de respeto á la memoria del gran músico español, y buen amigo mío, que siempre mostró especial empeño en que nadie sino él editara su música.

Por eso los cuadros 1.º y 4.º de «EL AMOR EN SOLFA» no figuran en esta Colección.

JOSÉ SERRANO

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La clara referencia, en la nota, a la lucha que Ruperto Chapí mantuvo con Fiscowich por los derechos derivados de la explotación del total de su obra, iniciativa que, como se ha visto, puso Serrano desde sus primeros estrenos y en su activa participación dentro de la Sociedad de Autores Españoles; la renuncia a editar el trabajo de Chapí en esta producción (cosa que no ocurrió con ningún otro colaborador como, por ejemplo, Quinito Valverde) y la complacencia de trabajar con Chapí, uno de los compositores más reputados

---

<sup>56</sup> Así lo hace constar Serrano en la primera página de esta, incluida en la *Colección de obras completas del Maestro D. José Serrano*.

del panorama lírico-teatral del último cuarto del siglo XIX y principios del XX, hizo que Serrano pusiera especial empeño en los dos números que corrieron a su cargo.

La vinculación estilística entre Chapí y Serrano, que algunos críticos adivinaron en determinadas producciones de este último, y el asunto amoroso, tratado a través de escenas y tipos paradigmáticos de los distintos géneros del teatro musical (la ópera, el sainete lírico, la zarzuela clásica y la zarzuela cómica), constituían las principales conexiones del libreto confeccionado por los hermanos Álvarez Quintero titulado *El amor en solfa*, que los sevillanos habían etiquetado como capricho literario en cuatro cuadros y un prólogo. Era en este preámbulo monologado donde se exponía, de forma compendiada, los motivos que habían llevado a la confección de esta obra<sup>57</sup> y el contexto geográfico y/o social de cada cuadro.

Y en ópera castellana  
te ofrezco en primer lugar  
los amores de Alhamar  
y una Cautiva cristiana.  
Dieran corazón y vida  
ella por él y él por ella,  
mas entre el moro y la bella  
hay mucha sangre vertida.  
Dejo en sus regios pensiles  
al infeliz mahometano,  
y te llevo de la mano  
á un rincón de los Madriles,  
en que verás que te doy  
un cuadro de amor chulesco,  
sentimental y grotesco,  
según la usanza de hoy.  
Después, tu recuerdo avivo  
de la clásica zarzuela,  
donde el amor se revela  
siempre audaz y siempre altivo;  
y con tan nobles anhelos  
y tan sencilla ternura,  
que hizo antaño la ventura  
de nuestros padres y abuelos.  
Finalmente, en pocos trazos,  
y en un pueblo de Castilla,  
bosquejo una zarzuelilla  
de aventuras y estacazos.

---

<sup>57</sup> Tal como se recoge en el libreto editado por la Sociedad de Autores Españoles, la obra llevaba el subtítulo “segunda parte de *El amor en el teatro*”; un capricho literario que habían estrenado los Álvarez Quintero en el teatro Novedades de Barcelona el 25 de junio de 1902 con idéntica estructura a la de *El amor en solfa*, es decir, con un prólogo donde se expone los distintos géneros teatrales a tratar.



*El amor en solfa*, estrenado en el teatro Apolo la noche del 8 de noviembre de 1905 pretendía ser una crítica cómica de los amores sacados a escena en los distintos géneros líricos; para lo cual, los Quintero habían asociado un tipo de amor a cada uno de ellos: “Opera, amor imposible”; “Sainete lírico, amor chulesco”; “Zarzuela clásica, amor audaz”; y “Zarzuela cómica, amor milagroso”. Así, tal como refiere Serrano en su dedicatoria, la autoría de la música de los cuadros primero y cuarto correspondía a Chapí, mientras que los cuadros segundo y tercero eran de Serrano. El envite sólo resultó a medias y la mayoría de los colaboradores de los medios gráficos resaltaron algunos lunares literarios y, en general, encomiaron el trabajo de Chapí, en el apartado musical.

Tras un preludeo donde se evocaban temas de obras correspondientes a cada uno de los géneros<sup>58</sup>, el cronista que firmaba la parte musical del estreno en el rotativo de *La Época*, señalaba al respecto del primer cuadro:

Esperaba éste [el público] la caricatura, el lado ridículo de la ópera, con su aria, *ritornello*, dúo en terceras, *cabaletta* y *stretta* final: un trozo a la italiana con todas las de la ley, y en vez de ello se encontró con una escena de música seria, moderna, llena de poesía (aunque un tanto larga), con coros internos, y digna de un compositor [...] el dúo del sainete [de Serrano] es de poca importancia<sup>59</sup>.

Para el segundo cuadro, “amor chulesco”, ubicado geográficamente en los barrios bajos de Madrid, Serrano diseñó un dúo entre dos petulantes enamorados donde se muestra algunas de las características estilísticas de Serrano en la creación de una parte de sus cantables: patrón rítmico repetitivo en la base instrumental; estructuración a base de acopio de frases cortas, muchas veces recurrentes (o afines en cuanto al diseño rítmico-melódico) en las intervenciones de cada uno de los interlocutores; ornamentación reiterada (por lo general, en tresillos), en la sílaba final del verso; cambios de tonalidad y tempo para delimitar situaciones, soportado por un alteración en la base rítmica instrumental; uso habitual de doblar la melodía vocal por parte de los instrumentos de la orquesta; predilección por el uso de trémolos con el fin de incrementar la tensión o como resolución final de partitura o parte del

---

<sup>58</sup> Aparecen citados los siguientes temas: *Marina* (ópera); *La verbena de la Paloma* (sainete lírico), *El juramento* (zarzuela clásica) y *La leyenda del monje* (zarzuela cómica).

<sup>59</sup> C.R., “Veladas teatrales”, *La Época*, 9 de noviembre de 1905, 1.

número...La ambientación sonora para este cuadro se completaba con una breve introducción, desvinculada musicalmente del material del dúo (cosa poco habitual en Serrano); y un escueto final (apenas un pentagrama) a modo de cierre musical, que nada tiene que ver con la introducción del cuadro ni con el dúo.

El tercer cuadro es ubicado, musicalmente, en una costa del País Vasco (aunque no se especifique en el libreto), al insertar un zorcico como ritmo del cantable del conjunto que ocupa toda la primera parte del número vocal que contiene el cuadro, y cesará con la escena del dúo idílico de los protagonistas. Incluso la enamorada beberá de este ritmo, previo a la entrada en escena de su amor. Sin embargo, más que el uso de ritmos populares para acotar la acción, la partitura de este cuadro revela una manera de proceder más acorde con el estilo de trabajo del compositor que en el número que le precede. Pues, aunque Serrano segmenta el cuadro en tres números, “Introducción”; “Nº de conjunto” y “Despedida”, todos ellos muestran una conexión temática que confluye en el número central.

En la “Introducción”, toda ella instrumental, expone el zorcico dentro de los moldes clásicos y acorde con la expresión del vocablo<sup>60</sup>, contrapuntísticamente oponiendo, en la parte central de la página creada, dos líneas de diferente carácter: una que contiene el ritmo propio de la danza popular, y otra con valores largos en los que se adivina la progresión armónica elegida. Este número será usado para dar vida a la parte del cantable del conjunto interpretada “dentro”. Pero, Serrano también conectará la parte central del cuadro, “Nº de conjunto”, con el final al evocar en la “Despedida” (último número musical del tercer cuadro) una de las intervenciones del protagonista en el “Nº de conjunto”. Este trasvase de material es tan fiel que incluso, en ocasiones, se muestra en la misma tonalidad.

Otra marca de la concepción estilística de Serrano para construir sus cantables lo encontramos en sus recursos para delimitar escenas. Cambios de tempo, compás, tonalidad, figuración rítmica en la melodía del cantable y en la base del acompañamiento, son estrategias habituales en Serrano, y que aquí se muestran de forma claramente perceptible en el número central de este

---

<sup>60</sup> Zorcico viene del euskera “zortziko”, que significa “de ocho”, dado que sus partes constan de ocho compases.

cuadro, “Nº de conjunto”. Véase, si no, la plasmación de esta táctica a través del cotejo de los siguientes fragmentos que se ofrece en el ejemplo 18.

Ejemplo 18. “Nº de conjunto” (cuadro 3º) de *El amor en solfa*.

LENTO

¿Por qué ni-ño Cu pi-do — ¿por qué me hie-res dí- me por qué?

17 ZORTZICO MODERATO

yo  
TENORES

BAJOS

Can te mos y be ba mos Can te mos y be ba mos

73 ANDANTINO

RICARDO

MAGD;

¡Dul cei lu sión del al ma mi al' ¡Sue ño cons tan te de mia mor

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

A pesar de que a Serrano le habían ido bien las piezas ancladas en ritmos folclóricos, este número central del cuadro tercero, al igual que sucediese con

la música del segundo cuadro, no consiguió grandes elogios, por lo que el mérito musical de *El amor en solfa* se lo asignaron, mayoritariamente, a los números del maestro Chapí. No obstante, habiéndose pensado la obra para el lucimiento de los maestros, únicamente se repitió el dúo del último cuadro creado por el compositor alicantino. Algo que para los críticos de algunos rotativos era indicativo de un éxito a medias en la primera y única colaboración de los músicos levantinos.

### **Resumen:**

El ambiente desenfadado que se impulsaba desde los espectáculos de variedades encontraba su contrapunto escénico en los melodramas y asuntos sentimentales. Las posibilidades que estos ofrecían para trazar sutiles líneas melódicas hicieron que Serrano volviese a crear páginas para obras de estas características. *El mal de amores* o *Moros y cristianos* se adentraban en el terreno de las pasiones y, en el caso de esta última producción, en el de las tradiciones. Serrano, sin embargo, no habría tenido inconveniente alguno en componer números sueltos para producciones hilarantes donde el atractivo residía más en la gracia que en la calidad melódica del cantable. *El contrabando* o *El perro chico* constituyeron una muestra de ello.

Con todo, Serrano tuvo la oportunidad de volver sobre lo sentimental en la única colaboración con uno de sus ídolos: Chapí. *El amor en solfa* no tuvo el resultado que, seguramente, Serrano esperaba e hizo ver a este que no podía centrarse en una única modalidad.

## VII. (1906) MÁS VARIANTES DEL GÉNERO: CUENTOS, “FRESCOS” Y MELODRAMAS COMPRIMIDOS

Ya se ha hecho referencia a la pujante ascensión del fenómeno de la revista o teatro de variedades, como clara alternativa a la zarzuela y sainete cómico. La variedad lograba la atracción de todo tipo de público, por lo que el teatro lírico tradicional, para competir, tenía que apelar a estrategias diversas que menguasen el inevitable éxodo hacia locales competidores. El estreno de obras en fechas de especial relevancia, la explotación de tipos menos manoseados o tramas que desconectasen del manido sainete madrileño eran algunas de ellas. Esto último llevaba a los libretistas a buscar calificativos que explicasen la idea principal que presidía el libreto.

Esta mezcolanza a la que se asiste, ya desde 1905 e incluso antes, muestra un paralelismo con la agitada vida política y social española. Continuos cambios de gobierno, descontento popular y manifestaciones en las calles van de la mano de otros problemas que ahogan a España en el plano internacional. La sangrante cuestión de Marruecos, concretamente en la ciudad de Melilla, con la consiguiente movilización de los reservistas y las protestas callejeras contra la guerra, es otro de los aspectos que marcará un periodo de inestabilidad (hasta la dimisión de Maura en 1909) y que, además, se reflejará en el mundo del teatro.

Los resultados de Serrano en *La reja de la Dolores* y *El amor en solfa* convidaban a volcar su actividad creativa en la confección de partituras adaptadas a modalidades literarias que se alejaban de las zarzuelas y sainetes costumbristas. Lo cierto es que la concurrencia de elementos de los distintos libretos a los que puso música, llámese entremés, humorada cómico-lírica, viaje cómico-lírico, capricho literario, aventura cómico-lírica o cuento infantil, no hacen más que certificar una variación temática, que no genérica, de la obra. Si bien el teatro lírico tradicional mantenía sus más adeptos seguidores, con esta variabilidad en el asunto se pretendía estimular la curiosidad, anticipar la intencionalidad de la obra y, en casos concretos, como el del cuento infantil,

alentar la presencia de un sector de la población inusual en un tipo de espectáculo como el del teatro lírico.

## VII. 1. Componer para un público diferente: *La Infanta de los bucles de oro*

La construcción de la imagen de un autor deviene problemática cuando se tiende a focalizar su producción en algunos ejemplos laureados sin valorar la inmersión en otros proyectos que contrastan, a priori, con el marchamo que se le ha imprimido. Aunque esporádicos o “anecdóticos”, Serrano estrenó trabajos que no estaban vinculados a la zarzuela o sainete de costumbres, por más tradición que pudiera esconderse detrás de la trama. Ello queda reflejado con meridiana claridad en *La Infanta de los bucles de oro*, un cuento infantil<sup>1</sup>, con texto de Sinesio Delgado y música de José Serrano, que había de ser presentado al público el mismo día de los Inocentes<sup>2</sup> de 1905, aunque su estreno tuvo lugar el 6 de enero de 1906 en el teatro de la Zarzuela. La causa del aplazamiento no fue otra que la extrema gravedad del padre del autor de la parte musical, que obligó a éste a viajar precipitadamente a su pueblo natal para acompañar a su progenitor en los últimos momentos de su vida.

---

<sup>1</sup> De este modo calificaba el libreto Sinesio Delgado, aunque en el encabezamiento de la partitura para canto y piano que Serrano publicase en su *Colección Completa de las obras musicales de D. José Serrano* se especifica la obra como “Leyenda en un acto y tres cuadros”.

<sup>2</sup> Era habitual, para esta fecha, la elaboración de un programa concebido para el clan familiar o audiencias “inocentes”, habilitándose, para ello, una sesión a las cuatro de la tarde. De este modo, la cartelera recogía reposiciones o estrenos pensados especialmente para estas fechas y tipo de público. Tan solo con acudir a la sección de espectáculos de los distintos diarios podemos hacernos una idea del tipo de obras que cada coliseo ofrecía. Así, por ejemplo, para el día de Inocentes de 1905, el teatro Eslava había programado *Biblioteca popular*: Revista simbólica en un acto y tres cuadros con letra de Luis de Larra y música de Joaquín Valverde (hijo) y Rafael Calleja, que había sido estrenada en el mismo teatro el 20 de octubre de 1905; el estreno de *La borrica*: Zarzuela en un acto y cuatro cuadros con libreto de Luciano Boada y Manuel Castro Tiedra, y con música de Tomás López Torregrosa. Por su parte, el teatro de la Zarzuela programaba *La vuelta al mundo* (1875) de Barbieri y Luis Mariano de Larra. Cartelera de características similares encontramos en el año anterior, 1904, como es el caso de la representación de *La almoneda del diablo*: comedia de magia en tres actos y un prólogo / original de Rafael María Liern; música de Leandro Ruiz, o *El húsar de la guardia*: Zarzuela en un acto, dividido en tres cuadros estrenada en el mismo teatro de la Zarzuela, en octubre de 1904, con texto original de Perrín y Palacios y música de Gerónimo Giménez y Amadeo Vives.

La acción de aquella producción fantástica<sup>3</sup> se situaba en la Edad Media<sup>4</sup>, donde aldeanas, palaciegos, magnates, esclavas, damas de la corte, guerreros, guardias y pajes, junto a miembros de la realeza, configuraban el entorno social de la obra. La trama estaba centrada en torno a la fuerza del amor frente a las adversidades. Así, la desesperación de un Rey por salvar su reino le lleva a ordenar traer a su presencia a la única heredera con vida, su nieta. La descendiente, fruto de un matrimonio secreto entre una plebeya y el único vástago real, recluida en una aldea y al cuidado de una vieja, se niega a seguir los deseos y órdenes de su abuelo que pretende casarla con alguno de los tres pretendientes principescos a fin de salvar sus posesiones, pues la Infanta está enamorada de un aldeano.

La obra contenía todos los ingredientes fantásticos propios del cuento. De una parte, ésta arranca, *in media res*, en la aldea donde se halla recluida la infanta, quien, en compañía de otras aldeanas, sigue con atención el relato de una historia a cargo de una vieja en la que brujas, duendes, y vestiglos<sup>5</sup> siembran el desasosiego. Este tenebroso ambiente es alentado por la tempestad que se cierne sobre aquel lugar. Por otra, se asiste al inverosímil final en el que el aldeano se erige en el cabeza visible de los guerreros del reino, venciendo a los hostigadores y liberando los dominios reales, lo que motiva que el rey se rinda a los deseos de la Infanta y repare el error que tuvo en esa misma situación con su vástago.

La partitura compuesta por Serrano para *La Infanta de los bucles de oro* muestra un trabajo diferenciado de sus producciones inmediatamente anteriores, a la vez que ofrece alguno de los rasgos más característicos de sus creaciones en solitario. Su pericia para ambientar musicalmente escenas y situaciones queda ya patente desde el principio de la obra con la emulación de la tempestad. Así, la vinculación temática a cada personaje queda reflejada en el personaje de Tonín, el desesperado aldeano enamorado de la Infanta; mientras que la situación de complicidad entre la Infanta y la vieja (a la postre

---

<sup>3</sup> «en el país de los sueños» Sinesio Delgado, *La Infanta de los bucles de oro* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906), 4.

<sup>4</sup> «Los trajes deben ser parecidos á los que se usaban en la Provenza en la época de los trovadores» (Delgado, *La Infanta de los bucles de oro...*, 4).

<sup>5</sup> Monstruo fantástico horrible.

su madre) lleva a un tratamiento melódico opuesto a la inquietud, tensión y beligerancia que preside la mayoría de las escenas.

Aun así, Serrano entendió que el libreto no era apto para la inserción de otros elementos, como a ritmos populares, excepción hecha de la parte final del último número (Nº 5 “Coro de guerreros”) en que introduce el ritmo de tanguillo andaluz. La diversidad de situaciones, la ausencia de lances cómicos, y la variedad de figurantes le daban la oportunidad de concebir páginas en las que los pasajes instrumentales daban paso a una amplia variedad de combinaciones vocales: coros, dúos, solistas... que se entrelazaban entre sí, y que en su totalidad llegaban a ocupar una buena porción de la representación (más de veinte minutos).

A excepción de la Escena III y IV, todas las escenas cuentan con una parte musical que, en algunos casos, sirven de introducción y ocupan casi la mitad de la escena (como en la Escena I), mientras que en otros llegan a cubrir la totalidad de ésta, tal como ocurre en la Escena II, V y X, que corresponde a la danza que aparece en la partitura como “Nº 4bis. Danza”. Así lo explicita en la acotación el propio autor del libreto: «Esta escena es puramente musical: El Mayordomo hace una seña y salen por la segunda derecha doncellas y esclavas que se adelantan hacia el Rey, saludan y empiezan à danzar»<sup>6</sup>.

Serrano compuso para *La Infanta de los bucles de oro* seis números musicales: dos para el primer cuadro, uno para el segundo, otro para el tercero, y los dos últimos para el cuadro final. En todos ellos, la música contribuye a plasmar el carácter ambiental de cada escena en que se halla inmersa y, en consecuencia, cada número muestra unas características diferenciadas. Aún así, el compositor valenciano no renuncia a uno de sus hábitos estilísticos al vincular los diferentes números mediante la reaparición de un personaje en el transcurso de la obra. Este es el caso de Tonín y el tema (Ejemplo 1) con que principia el segundo de los números: “Nº 2. Escena y Concertante” que recoge el carácter tenso generado en el número precedente y con el que se introduce la obra.

---

<sup>6</sup> Delgado, *La Infanta de los bucles de oro...*, 31.



Ejemplo 1. Nº 2. Escena y concertante de *La Infanta de los bucles de oro*.

TONÍN (dentro) muy asustado

ALLEGRO VIVO

Án-ge-les del cie-lo dad-me vues-tras a las pa-sos de la-dro-nes sien-to a mis es - pal-das

9 BIANCA

Vie nen a ro bar me lo que yo más quie ro dad me vues tras a las án ge les del cie lo ¡La

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El Nº 1 “Introducción y Coro”, previo a esta intervención de Tonín, refleja ya la tensión del cuadro al emular la tempestad que incita a la vieja a iniciar el relato de la historia fantástica. Serrano despliega en la orquesta una amplia gama de recursos, característicos de aquel tipo de ambientaciones, tales como trinos, trémolos, *crescendos* y *diminuendos*, contrastes dinámicos, acentos, rápidos mordentes, progresiones, escalas cromáticas ascendentes y descendentes sobre tresillos...para dotar del clímax adecuado a la escena. Hasta tal punto llama la atención la construcción de esta página orquestal que Ricardo Lamote de Grignon (1899-1962) decidió incorporarla en su *Fantasia sobre temas de José Serrano*<sup>7</sup> (1944), si bien, como es lógico, realizando una

<sup>7</sup> El primer número que aparece en la *Fantasia*, Nº 1 “Introducción y Coro”, quedaría registrado en disco de vinilo por Ataulfo Argenta y la Gran Orquesta Sinfónica de España en 1957 bajo el sello de *Alhambra*. El disco contiene, además, fragmentos de *Moros y Cristianos*, *Los Leones de Castilla*, *Alma de de Dios Nanita nana* y *Noche de Reyes*. Posteriormente, en 1982 se

adaptación de dicha introducción con la inclusión del motivo inicial del número correspondiente a la marcha de la zarzuela *Moros y cristianos*.

El segundo de los números, al que ya se ha referido, el de mayor extensión, está estructurado en torno a procedimientos compositivos, ampliamente utilizados en el mundo lírico, que ayudan a caracterizar y delimitar diversos elementos tales como personajes, situación dramática y emotiva o tono del discurso (Ejemplo 2), mediante la cita temática en cada intervención y/o aparición de un determinado personaje o, por el contrario, el uso de un mismo diseño melódico por parte de diversos personajes en una situación de interlocución (Ejemplo 3). No obstante, fiel a su forma de proceder, Serrano diferencia la intervención de cada personaje mediante cambio compás, tonalidad y tempo, además del consiguiente tema.

Ejemplo 2. Nº 2. Escena y concertante de *La Infanta de los bucles de oro*.

57 ANDANTE BLANCA

E - sos hom - bres To - nín no di - je - ron ver - dad na - die tie - ne po - der so - bre mi vo - lun -

61

- tad so - la en el mun - do es - toy a - ban - do - na - da fúí ¿quien sien - do lo que soy po - drá man - dar de mi ?

168 BLANCA

Si no lo de - cis mas cla - ro si in - ten - tais un a - tro - pe - llo pe - di - re - mos el am - pa - ro de la ley

200 TONÍN ALLEGRO VIVO

¡Ay! Blan - ca de mi vi - da me mue - ro de do - lor pe - ro no ha - brá quien pue - da ven - cer á nues - tro a - amor

reeditó en LP y casete por el sello *Zacosa* y, ya en febrero de 2013, concretamente, el 12 de febrero de 2013 apareció una nueva reedición en CD publicado por *Meta/Vocación Musical* con la compra de derechos de *Itunes* y *Amazon* que permite la adquisición de cada pista individualmente.

Ejemplo 3. Nº 2. Escena y concertante de *La Infanta de los bucles de oro*.

MAYORDOMO

120 MODERATO



Bus - co u - na jo - ven que de chi - qui - ta jun - to á la er - mi - ta a - - ban - do - na - da fué

164 VIEJA Y TIPLES



Si e - lla no quie - re si no de - se - a de - jar - la al - de - a de - - jad - la vos en paz

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Como se ha colegido, una de las cualidades de Serrano es la pericia para la caracterización musical del espacio y ambiente de cada escena. La recreación sonora de cada momento de la acción se muestra de manera clara en el Nº 3 “Marcha y Escena de la coronación”, gracias al empleo de patrones rítmicos de marchas reales y apariciones majestuosas envueltas de gran pomposidad. Así, los compases regios y marciales dan paso a un sencillo tema (Ejemplo 4) de delicada factura, que constituye la base sobre el cual se desarrolla toda la página coral. Y, aunque las intervenciones del Rey, a mitad de camino entre el recitativo y el *parlato*, muestran una momentánea interrupción del coro, es la irrupción de Tonín y su tema el que constituye el elemento contrastante al canto de los congregados.

Ejemplo 4. Nº 3. Marcha y Escena de la coronación de *La Infanta de los bucles de oro*.

20



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La peculiar introducción del “Nº 4. Dúo de Tiples”, de tono aflamencado y ritmo sincopado, nada tiene que ver con el carácter del tema (Ejemplo 5) que

comparten ambas tiples. El ritmo pausado y la estructura clásica de cada frase de cuatro compases denota la intencionalidad del compositor por concebir un momento de placidez. En realidad, el dúo está basado en la reiteración temática, únicamente alterada en su punto intermedio por la inserción del motivo temático esgrimido tras la ocurrente introducción de este número.

Ejemplo 5. N° 4. Dúo de tiples de *La Infanta de los bucles de oro*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La elección de las diferentes situaciones dramáticas para la inserción de páginas musicales lleva a Serrano a escribir un número, “N° 4bis. Danza”, que difiere de todos los anteriores. Es más, esta “danza” de toque oriental, según reconocían algunos críticos, no ofrece ningún grado de similitud con el contexto histórico de la obra y se aproxima más a un ejercicio pianístico, con estructura bipartita A-B-A, que a una danza cortesana de la Edad Media. Sin embargo, fue esta pieza la que, junto al dúo de tiples, mayor interés provocó entre los asistentes al teatro de la Zarzuela la tarde de Reyes de 1906.

La propensión de Serrano hacia las intervenciones corales en esta obra queda refrendada en el último de los números de esta partitura, “N° 5. Coro de los guerreros”. Este está estructurado en torno a tres motivos temáticos con la célula rítmica corchea con puntillo y semicorchea (o blanca en puntillo y negra). No obstante, con el fin de dotar de una ambientación sonora acorde con el carácter marcial del contexto, Serrano incorpora el tambor (caja) en los compases iniciales. Aun así, este ambiente militar se encuentra desvirtuado al final del número, en el momento en que el compositor introduce la base rítmica del tanguillo andaluz o habanera.

La mayoría de las reseñas publicadas al día siguiente del estreno ofrecían una opinión favorable acerca del libreto y música; si bien, no faltaba quien pretendía comparar un «cuento de niños de lo más inocente»<sup>8</sup> con las funciones diarias de noche, destinadas a un tipo de público con un perfil totalmente diferente al de los concurrentes al espectáculo estrenado aquella tarde.

...me pareció una obra teatral muy entretenida y vistosa, versificada con pulcritud y guapura, limpia de indecencias, groserías y otras mamarrachadas condenables y repugnantes, que tanto regocijan y entusiasman a ese público degenerado e idiota, que solo encuentra agradable la verde alfalfa de la sicalipsis y de ella come, cual energúmeno de paladar y estómago petrificados, hasta adquirir el torozón *cancanESCO* o *kakecalesco*<sup>9</sup>.

En relación al tipo de público según la programación de cada teatro, María Victoria Sotomayor remite a la colección de artículos que Enrique Rivas «publica en *Heraldo de Madrid* durante los últimos meses de 1906, sobre los distintos teatros y tipos de público de ese momento en Madrid: el melodrama del Novedades, la sicalipsis del Cómico, o el juguete cómico del Lara». Aun así, «el conservadurismo teatral está ampliamente extendido [...] y los autores ya consolidados inciden una y otra vez sobre lo ya conocido y solo introducen variaciones en aspectos accesorios, sin que pueda hablarse de cambio sustancial en sus esquemas y plantillas»<sup>10</sup>. Un tipo de teatro que se agota, a pesar de la afluencia del público; empeñado en continuar plasmando sobre los escenarios una realidad que no tiene nada que ver con la vida española del momento.

---

<sup>8</sup> L, “Los teatros”, *El Imparcial*, 7 de enero de 1906, 2.

<sup>9</sup> «Alonso Algarroba», “Teatro de la Zarzuela. *La Infanta de los bucles de oro*”, *El País*, 7 de enero de 1906, 2.

<sup>10</sup> María Victoria Sotomayor, “Introducción”, en *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV, ed. María Victoria Sotomayor (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007), XI-XII.

## VII. 2. La suscripción a “los frescos”: *El pollo Tejada*

La búsqueda de nuevas vías de atracción colectiva encontró nuevos recursos que proporcionaría pingües económicos; esto es, los viajes fantásticos y “los frescos”<sup>11</sup> de la mano de Arniches y García Álvarez. Será *El terrible Pérez*<sup>12</sup> el «punto de partida y botón de muestra de una nueva modalidad dentro del castizo „género chico“; nos referimos al „juguete cómico-lírico-asainetado”»<sup>13</sup>. El éxito de esta creación incitó la aparición de émulos, con lo que la familia de “frescos” se vería incrementada en los años siguientes. Sotomayor habla de «obras de comicidad disparatada y absurda, de inequívoca orientación astracanesca»<sup>14</sup>. *El pobre Valbuena*, *El Iluso Cañizares* o *El pollo Tejada* son un ejemplo de ello. Pero, además del protagonismo de este tipo de personaje, todas estas obras contienen otras tantas afinidades: coliseo de estreno (teatro Apolo), intérprete protagonista, libretistas, e incluso la participación en todas ellas de un compositor: Quinito Valverde.

El actor Emilio Carreras, los libretistas Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, y el compositor Quinito Valverde formaron una “sociedad” que dará vida a esta saga de capigorriones y faroleros. Si bien, en el apartado musical, Quinito trabajó con un músico diferente en cada obra. Así, para *El pollo Tejada*<sup>15</sup> contó con la colaboración del maestro Serrano. Esta inserción del músico valenciano en el grupo creativo no fue en modo alguno casual. Ya en algunas de las obras estrenadas por Arniches, García Álvarez y Quinito en la temporada anterior, como *El perro chico* o *La reja de la Dolores*, se había contado con la participación musical de Serrano.

---

<sup>11</sup> Para una aproximación a este tipo de personaje, véase: Valentín Azcune, *Algunas notas sobre el teatro cómico del siglo XX. “El personaje del „fresco”*. (Madrid: CSIC, 2007), 67-8.

<sup>12</sup> Estrenada el 1 de mayo de 1903 en el teatro Apolo para el beneficio del actor cómico Emilio Carreras

<sup>13</sup> «Chispero», *Teatro Apolo...*, 342.

<sup>14</sup> María Victoria Sotomayor, “Comicidad y humor en Carlos Arniches”, *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Ed. Juan Antonio Ríos Carratalá. (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000). El escrito puede consultarse en el siguiente enlace:

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89141739872381695143457/index.htm>

(Consultado el 3 de octubre de 2014).

<sup>15</sup> Estrenada en el teatro Apolo la noche del 25 de mayo de 1906 durante el beneficio del actor cómico Emilio Carreras.

El argumento<sup>16</sup> de *El pollo Tejada* mostraba las particularidades del “fresco” tamizadas con el viaje cómico de *El perro chico*:

El protagonista es un viejo verde que, huyendo de un marido celoso que le persigue sin piedad, se lanza á los aires en un globo y va a parar en un vuelo desde Madrid a un harem marroquí.

Vístase de mujer, y luego, para salvarse, vése [sic] obligado á adquirir la propiedad de ocho odaliscas de desecho, con su correspondiente y numerosa prole, en justo castigo á sus serviles devaneos<sup>17</sup>.

Además, el texto incidía en eventos, lugares y personajes<sup>18</sup> del Madrid de entonces que eran familiares a una parte de la sociedad madrileña. El ambiente festivo, vívido, del Madrid galante, con sus bailes<sup>19</sup>, sus locales de alto copete y sus inevitables referencias a personajes y acontecimientos políticos, era objeto de tratamiento en el “Schottisch de la lección” (Nº 5). El cantable aprovechaba la enseñanza de algunas calles para aludir a políticos que habían ocupado cargos en ministerios de Gobernación, Fomento u Obras Públicas. Así, en el libreto se citaba a Segismundo Moret Prendergast<sup>20</sup>, Rafael Gasset Chinchilla<sup>21</sup>, José Sánchez Guerra Martínez<sup>22</sup> y Joaquín Sánchez de Toca Calvo<sup>23</sup> para, más allá de la rima, relacionarlos con el ensanche de la capital.

La obra lírico-teatral donde se recogen las aventuras del donjuanesco vejestorio “Miguelito Tejada” no solo tiene una serie de vínculos de autoría, sino que, además, es posible encontrar ciertos paralelismos en el plano literario y musical respecto a otras producciones del mismo equipo creativo. En *El pollo Tejada* se descubren situaciones y números musicales que remiten tanto a *El*

---

<sup>16</sup> Puede consultarse la totalidad del libreto en edición a cargo de María Victoria Sotomayor Sáez: *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV, ed. María Victoria Sotomayor (Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2007).

<sup>17</sup> J. A., “Teatro Apolo. Beneficío de Carreras”, *El Liberal*, 30 de mayo de 1906, 2.

<sup>18</sup> Especialmente, aquellos que seguían la vida política del país a través de los medios de comunicación y, por tanto, los que sabían leer y tenían acceso a los rotativos.

<sup>19</sup> La acción arranca tras un baile de máscaras que contiene un concurso de tercetos.

<sup>20</sup> Político que ostentó diversos cargos en los gobiernos liberales durante la época de la crisis del sistema liberal. Presidente del gobierno en dos ocasiones: 1905 y 1906 (cuatro días de diciembre).

<sup>21</sup> Abogado, político y periodista que estuvo al frente del Ministerio de Agricultura, Industria, Comercio y Obras Públicas en dos ocasiones: 1900 y 1903. Además, también ocupó la cartera del Ministerio de Fomento durante el reinado de Alfonso XIII de diciembre de 1905 a julio de 1906.

<sup>22</sup> Periodista y político que dirigió *La Iberia* (1885) y *Revista de España* (1888) y ocupó el Ministerio de Gobernación en 1902-1903. Del partido liberal, se pasó al Partido Conservador para formar parte del gobierno de Antonio Maura de diciembre de 1903 a diciembre de 1904.

<sup>23</sup> Abogado, escritor y político que ocupó la alcaldía de Madrid en 1896 y el cargo de Ministro de la Marina y de Justicia y Gracia.

*perro chico* como a *El trébol* (primera colaboración Quinito-Serrano). Así, en *El pollo Tejada* y *El perro chico*, los protagonistas emprenden sus respectivos viajes y terminan atravesando el estrecho de Gibraltar para recalar en zona morisca<sup>24</sup>, rodeados de mujeres de aquellos lugares. Por otra, tanto en *El trébol* como en *El pollo Tejada* se asiste a una escena de instrucción infantil<sup>25</sup>.

Este maridaje se observa, en las escenas musicales, a través del uso de ritmos de baile como la adecuación de los tempos de schottisch, habanera o tango a los cantables de las obras citadas con anterioridad. Algunas letras remiten al tono picante o desenfadado propio del teatro de variedades. “El terceto del Paipay” de *El perro chico* o “Las pescadoras de corazones” de *El pollo Tejada* son portadoras de estas características. Véase si no el texto del último cantable aludido.

MIMÍ, LULÚ Y FANNY

Pica aquí:  
Con cariño, no  
Pica aquí:  
Con dinero, sí  
Si es de verdad, nenito,  
que de amor mueres,  
mira el corazoncito<sup>26</sup>  
de la que quieres;  
yo para que lo alcances  
te ayudaré.  
¡Mira como se agita  
cuando te ve!  
¡Cógele!  
¡Mírale!  
Mira, mira, mira, mira qué bonito.  
[Dando golpes en el palo]  
Sigue, sigue, sigue como yo,  
que lo coges, que lo coges,  
con la mano no. [Retirando los palos]  
Sube, sube, sube la boquita,  
sube, sube y ya verás.  
...

Las coincidencias entre ambos números (Paipay y Pescadoras) son claramente apreciables, pues las intérpretes son un trío que responde a la

---

<sup>24</sup> Tejada, como consecuencia de un inverosímil viaje en globo desde Madrid hasta Marruecos, y el cesante Rodríguez, víctima de un naufragio.

<sup>25</sup> En *El trébol* se imparte la “lección de los Reyes Godos”, mientras que en la escena final de *El pollo Tejada*, el protagonista instruye a sus hijos adoptivos para su próxima estancia en Madrid.

<sup>26</sup> En la acotación se especifica: «ellos quieren coger el corazón que pende del palo con la boca y a su tiempo también con la mano, lo cual evitan ellas subiendo el palo a más altura» (Arniches, *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV..., 251-2).



puesta en escena de un número (lo que lo vincula con las varietés); ambos están creados sobre un mismo tempo: Allegro (Moderato o Gracioso según el caso); presentan patrones rítmicos similares para cada frase; y estructuras prácticamente idénticas al proveer de una introducción (en motivos repetidos de dos compases) y un cantable en los que se repite la parte musical con la reiteración de frases en cuatro compases.

Si en *El trébol* se hace uso del schottisch (“Lección de coquetismo” N° 2) y de la habanera (“N° 3. Habanera de los Reyes Godos”), en *El pollo Tejada* se recurre, también, al schottisch (“N° 5. Schottisch de „la lección””) y al ritmo de tango (“N° 4. Tango de la canariera<sup>27</sup>”) en el que se emplea el mismo patrón rítmico que la habanera de *El trébol*, tal como se observa en el ejemplo 6 a y b. Además, las escenas moriscas de *El perro chico* y *El pollo Tejada* utilizan elementos musicales parejos para conseguir la ambientación del contexto geográfico. La recurrencia a diseños melódicos dentro de escalas orientales o la repetición de un patrón rítmico-melódico (corcheas en octava, por ejemplo sol,-sol”) son algunos de los recursos propios de ambas partituras en estas escenas.

Ejemplo 6a. N° 3. Habanera de los reyes godos de *El trébol*.

99

Teo- do- re- do Tu- ris- mun- do Teo- do- ri- co A- ta- -ul- fo Si- ge- ri- co

*p* Ob.

<sup>27</sup> Tal como recoge el texto del cantable, este vocablo se usaba como sinónimo de «sombrero de copa, chistera, bimba, colmena, castora, gabina, canariera...» en *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV.

Ejemplo 6b. Nº 4. Tango de la canariera de *El pollo Tejada*.

TEJADA

55

Ten- go u- ca- na ten- go u- na ca- na ten- go u- na ca- na- rie - ra-

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Si hubo algún número que alcanzase popularidad en *El pollo Tejada*, este fue, sin duda, el “Tango de la canariera”, pues tal como reseña el colaborador de *El Arte del Teatro* en su reseña del estreno, la producción contenía música destinada a ser popularizada por los organillos<sup>28</sup> al contener ritmos de bailables como el schottisch del Nº 5 o el mismo tango del número anterior. A la fama de los autores, se añadía otro tipo de difusión de la obra y la música, en particular, cual era la publicación del manuscrito de un número de *El pollo Tejada*, “Tango de la canariera” (Imagen 4), partitura que pretendía, entre otras, “verificar” gráficamente lo que “Miguelito Tejada” anuncia en la obra sobre este objeto, esto es: «precisamente acaba de salir en Madrid una canción dedicada a esta prenda: la canción de la canariera. ¿Queréis conocerla?»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Véase el contenido del artículo de «Armando Gresca» [Enrique Contreras Camargo], *El Arte del Teatro*, 1 de junio de 1906, 3.

<sup>29</sup> Carlos Arniches, *Obras Completas de Carlos Arniches*, vol. IV., ed. María Victoria Sotomayor Sáez (Madrid: Fundación Joaquín Castro, 2007).



### VII. 3. El retorno a la antigua usanza: *La mala sombra* y *La noche de Reyes*

La demanda de un cambio de rumbo en el tipo de libretos teatrales era un clamor unánime entre parte del público y la prensa; por lo que, tal como recogía un crítico: «los autores del *género chico* –y lo mismo les sucede a los del *género grande*– no saben a punto fijo qué camino tomar para obtener los favores del público. Unos echan por lo pornográfico, otros por lo fantástico, éstos intentan resucitar lo bufo, aquellos siguen encariñados con el melodrama comprimido»<sup>33</sup>. Ante esta encrucijada, se vio con buenos ojos la variante sainetesca de los hermanos Álvarez Quintero. *La mala sombra*<sup>34</sup>, obra que principiaba el episodio de estrenos de la temporada 1906-1907 del teatro Apolo, se tomó como contrapunto a los viajes fantásticos de Arniches y García Álvarez. Esperando que el mal agüero del título no incidiese en el estreno y siguiese el camino que había tenido *La buena sombra* (1898), los Quintero volvieron a sumergirse en tierras andaluzas en busca de tipos y situaciones que llamasen la atención del público.

La acción de *La mala sombra* transcurre en el interior de un local (betunería y bar) propiedad de Baldomero, perseguido por la mala suerte, pues cualquier negocio que emprende termina en desastre. Éste pone al mostrador a su cuñada, Pepa la Garbosa, y de limpiabotas a Angelillo, que corteja a escondidas a la hija del propietario, Leonor. Por allí pasan diversos personajes: dos estudiantes; una vendedora de lotería; un matón, apodado Taburete, que ahuyenta a los parroquianos al mostrarse celoso de Pepa, su novia; tres tuertos, amigos del dueño; un novillero supersticioso y, finalmente, Curro Meloja, que se siente de lo más gracioso cuando en realidad es un “desaborío” con mucho malaje. Ante la fuga de clientes, Angelillo propone a Baldomero acabar con aquello que estropea el negocio a cambio de casarse con Leonor. Así, la pareja termina poniendo a todos en la calle y haciéndose cargo del local.

Para esta ocasión, los hermanos Quintero buscaron la colaboración musical de Serrano, que con anterioridad se había acercado con notable éxito

---

<sup>33</sup> Z, “Veladas teatrales”, *La Época*, 26 de septiembre de 1906, 1.

<sup>34</sup> Estrenada en el teatro Apolo el 25 de septiembre de 1906.

al ambiente andaluz que se plasmaba en otros libretos de estos literatos, como *La reina mora* o *El mal de amores*. En *La mala sombra*, como en otras partituras de corte andaluz, Serrano «busca la ocasión para acudir a los adornos, melismas, giros, ayeos, cadencias o las escalas típicos de la música andaluza»<sup>35</sup>. En ella vuelven a mostrarse características de obras anteriores: breve introducción orquestal en la que se expone motivos temáticos de uno o varios números posteriores; procedimientos compositivos centrados en la conformación de diferentes diseños temáticos (por lo general, de cuatro compases), que se repiten y alternan; y, especialmente, la habilidad para caracterizar situaciones y personajes con recursos diversos, tales como patrones rítmicos, cambios de tempo, tonalidad...

En los cuatro números que Serrano compuso para este sainete lírico (Introducción y N° 1; N° 2 Terceto de Pepa, Taburete y Angelillo; N° 3 de Angelillo y Leonor; N° 4 Coplas de Curro Meloja y de Pepa) se aprecia con claridad la habilidad para crear un ambientación sonora acorde con la escena. Así, la emulación de la lluvia en la escena que principia la obra; la jocosidad que se trasmite en las intervenciones (especialmente en el dúo) de Leonor y Angelillo, el ambiente melancólico que envuelve las coplas de Pepa; o el contexto sonoro (preludio instrumental) que precede a la entonación del cante flamenco de Curro Meloja, son algunos de los ejemplos más representativos de su visión escénica.

A las situaciones anteriormente descritas, Serrano asocia una serie de procedimientos como, por ejemplo, la alternancia de una misma tonalidad en sus modos mayor y menor con una carga expresiva o la reiteración de motivos melódicos sobre palabras-clave. En cambio, inserta el tempo de tango en dos escenas de carácter dispar, como son las coplas que Leonor y Angelillo interpretan en la "Introducción y N° 1" (Ejemplo 7) y las que entona Pepa (Ejemplo 8). Esta particularidad se suma al hecho de que el patrón rítmico para el tempo de tango de esta obra difiere del que ha usado en obras anteriores. Así, la variante que se muestra en los referidos ejemplos presenta un efecto sonoro que se acerca a los tangos aflamencados.

---

<sup>35</sup> Miguel Roa García, "La mala sombra" y "El mal de amores", *Mundoclasico.com* (9-9-2004), <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=5239ec5c-cc4e-4bd3-ae18-4aec5208e5a8> (Consultada el 19 de septiembre de 2013). Este artículo de Miguel Roa es la introducción a su edición crítica de „La mala sombra” y „El mal de amores”.

Ejemplo 7. Introducción y N° 1 de *La mala sombra*.

83 TIEMPO DE TANGO

Con u- no de tus sa- pa- tos

Ejemplo 8. N° 4. Coplas de Curro Meloja y de Pepa *La mala sombra*

50 Pepa

Que pue - o ya con- tra tí? ¿que pue - o ya con- tra

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Aunque la intervención de los personajes en las escenas musicales obliga a referirse a ellos en el título de la obra; lo cierto es que el terceto no es más que una serie de coplas a cargo de Pepa con dos escuetas intervenciones de Angelillo, mientras que la presencia de Taburete, el novio de Pepa, es prácticamente testimonial y se remite a breves comentarios en *parlatto*. Es por ello que bien hubiese podido referirse a este número como dúo en el que los motivos de cada intérprete contribuyen a mostrar caracteres diferentes. Esta intención de asociar una funcionalidad expresiva específica en la escena es evidente entre la supuesta comicidad del cante de Curro Meloja y el tono afligido de las coplas subsiguientes, a cargo de Pepa.

La recurrencia a los procedimientos compositivos que se han referido es también apreciable en el número que mereció los mayores elogios por parte de público y prensa: “Dúo de Angelillo y Leonor”. El carácter desternillante de la escena, en que se alternaban pasajes de coquetería y descaro picaresco, propiciaba la oportunidad de crear motivos cortos y cercanos al recitativo dialogado y al *parlato* (Ejemplo 9), generando, de este modo, agilidad a la acción, a la que contribuía, de manera notable, la orquestación que proveyó el propio Serrano. Pero, sobre todo, el número en su conjunto, contrastaba con el resto de la partitura, salpicada por una continua recurrencia a los elementos a que se ha referido Miguel Roa en su artículo sobre *El mal de amores* y *La mala sombra*. Debería, pues, tomarse en consideración la recepción del número como muestra de un Serrano que es capaz de insertar páginas musicales en entornos andaluces sin los recursos mencionados por Roa.

Ejemplo 9. Nº 3. Dúo de Angelillo y Leonor de *La mala sombra*.

78 (Dando una carrera á lo largo del proscenio, de izquierda a derecha para alcanzar á Leonor) LEONOR (Huyendo de Angelillo)

¡Co - rre co - rre co - rre co - rre que te pi - yo! ¡Co - rro co - rro co - rro co - rro que me pi - ya!

82 ANG: (Dando otra carrera) LEONOR (Huyendo)

¡Que te pi - yo que te pi - yo que te pi - yo! ¡Que me pi - ya que me pi - ya que me pi - ya!

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Sin embargo, la crítica atribuyó el éxito del sainete al buen hacer de los hermanos Quintero y veía innecesaria escena musical alguna. Más aún, Ángel Guerra escribía respecto a la partitura:

Salvo un número original, que fue repetido el resto es de «saldo». Aquellos motivos los hemos oído ya en otras partituras de Serrano, en «La reina mora», «La casita blanca» y «El mal de amores».

¿Por qué no cambiar algo más que los compases?<sup>36</sup>

El mismo crítico, como la mayoría de sus colegas, se felicitaba por el retorno del sainete al género chico, después de que, según «Guerra», se había «llegado a pervertir de tal manera el gusto de los espectadores con esas obrillas ínfimas como “El perro chico” y con esos ridículos dramas comprimidos del corte de “El puñao de rosas”, que había creído imposible que llegase a reaccionar el público». Este alejamiento momentáneo de la línea de la revista, visto con buenos ojos por el público, convidaba a sumergirse en “algo” distinto que mostrase un “cambio” o renovación, más aún cuando todavía coleteaba en la mente de la crítica el modelo de *El perro chico*.

Precisamente, el autor del referido viaje cómico, Arniches (junto a García Álvarez), estimulado por la demanda de libretos “diferentes”, intentará ganarse el beneplácito del público y crítica con la otra variante que refiere Ángel Guerra: el melodrama comprimido; modelo que aplicará en la zarzuela *La noche de Reyes*. El éxito alcanzado por esta pieza es aprovechado por los críticos para traer a colación otros asuntos como la capacidad de influir en el gusto del espectador; el modelo (y defectos apreciados en este libreto) melodramático y sus recursos; la decisión de la empresa de ubicar al director de orquesta de forma que obstaculiza la visión de la acción desde las primeras sillas; o los beneficios que aquella producción iba a deparar a sus autores y a la empresa teatral. En este sentido, era de dominio público (los medios informativos son un ejemplo) que Arniches encabezaba la lista de la Sociedad de Autores en cuanto a percepción por derechos de representación.

*La noche de Reyes*, cuyo estreno tuvo lugar en el teatro de la Zarzuela en la noche del 15 de diciembre de 1906, situaba la acción en un pueblo a los pies de la sierra del Guadarrama, donde dos jóvenes se disputan el amor de una

---

<sup>36</sup> «Ángel Guerra», “Los teatros. Apolo”, *El Globo*, 26 de septiembre de 1906, 1-2.



muchacha. Uno de ellos, Andrés, pretende rondar a Lucía, para lo cual se ha comprado una guitarra, y así se lo hace saber a la joven. Sabino, el otro pretendiente, que ha oído la intención de Andrés, pretende evitar la ronda y se presenta aquella noche en la puerta de Lucía acompañado por unos compinches. Ambos pretendientes llegan a las manos y Sabino resulta malherido por Andrés, que es detenido y llevado a presidio. Transcurrida la condena, Andrés pretende vengarse de Lucía; sin embargo, el ex presidiario, que desconoce que su amada se ha casado con Sabino y fruto de esta unión ha nacido un niño, se ve incapaz de cumplir su promesa en el último momento. Precisamente, la noche de Reyes (de ahí el título de la obra) es el momento elegido para cumplir la promesa que se hizo en su día: matar a Lucía.

El libreto, (tanto el correspondiente a la tercera edición de 1914 como la edición a cargo de María Victoria Sotomayor que hemos consultado), contiene una dedicatoria y una nota, ambas destinadas a los intérpretes que participaron en el estreno. Por una parte, la obra estaba dedicada al actor cómico José Moncayo, mientras que, de otra, los autores agradecían la participación de la tiple riojana Lucrecia Arana, al tiempo que reconocían parte del éxito a las decoraciones realizadas por Luis Muriel. Estas, como el vestuario era, también, objeto de atención por parte de la crítica.

La parte musical de *La noche de Reyes* estuvo a cargo de Serrano, que volvía a participar en una producción en fechas cercanas a la Navidad y colaboraba, nuevamente, con Arniches. Un total de diez números de diferente extensión intentan ambientar sonoramente el desarrollo de la obra en la que un motivo argumental de tradición musical: la ronda, ofrece la excusa perfecta para incorporar diferentes escenas referentes al canto o entonación de coplas. Todos los personajes principales tienen protagonismo musical y algunas escenas son total o casi totalmente musicales, como la Escena I, III y IV del cuarto y último cuadro, en el que predomina el aspecto musical sobre la escena hablada o dialogada.

Si la partitura de *La mala sombra* (el trabajo anterior de Serrano) está impregnada de elementos de la música popular andaluza, en *La noche de Reyes* es la jota (o sus características formales) la que recorre la práctica totalidad de los números, con excepción de los del último cuadro. Las escenas musicales de éste son una muestra de la inserción del acervo popular en el

teatro lírico. Un villancico y una nana, extraída del folclore popular, contribuyen a ejemplificar las diferentes tradiciones musicales de aquella época en diferentes contextos. Ruralidad y tradición se aúnan no solo en la ubicación espacial que refiere el texto, sino también en el apartado musical. Rondas, villancicos o nanas son tres momentos sonoros que evidencian situaciones y propósitos diferentes pero que remiten a un patrimonio común.

Serrano se esfuerza en que su música beba de estas características. La selección de determinados elementos imbricados en la configuración de la partitura pretende ejemplificar rasgos vinculados con el contexto rústico de la obra. La especificación del tempo de jota (asociado con el canto baturro o del rústico aragonés) en diferentes escenas cantadas, el diseño melódico y acompañamiento característico de este baile o la acotación sobre la partitura en, por ejemplo, las coplas que entona Andrés tras el preludeo (Ejemplo 10) son rasgos que denotan este interés. No obstante, algunos críticos, como Ángel Guerra, señalaban que en la partitura de Serrano faltaba carácter. Es más, este carácter se convertía en reproche ante la inconexión entre los serranos del Guadarrama y el baturro, asociado a Aragón y a la jota. El colaborador del *Heraldo de Madrid* aducía un desconocimiento del compositor sobre los cantos que se entonaban por las latitudes en que se desarrollaba la obra.

Si el maestro Serrano hubiera pasado muchas horas escuchando las preciosas y típicas cantatas que interrumpen el augusto silencio de las abruptas montañas, muy otra sería la labor que anoche ofreció al público [...] si tenía propósito de llevar á su trabajo el ambiente musical de la Sierra... pues á la Sierra debió ir<sup>37</sup>.

#### Ejemplo 10. Nº 1. Coplas de Andrés de *La noche de Reyes*.

ALLEGRETTO.

69

Tu cuer po hue le á flo res tu voz á a rro yo sue na

*pp*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>37</sup> S.-A., "Los Estrenos", *Heraldo de Madrid*, 16 de diciembre de 1906, 1-2.

Aunque la partitura gira en torno a una continua referencia hacia la jota; Serrano intenta ofrecer, también, una aproximación a tonadas del folclore popular, que él entendía como típicas de la zona castellana. Esto ocurre, por ejemplo, en la copla con que principia el Dúo de Lucía y Andrés (Nº2), en el que se advierte una clara estructura fraseológica, forzada por el texto (Ejemplo 11).

Ejemplo 11. Nº 2. Dúo de Lucía y Andrés de *La noche de Reyes*.

Pa-re-ce mi se - rra - na cuan-do vá a - pri - sa pa-re-ce mi se - rra - na cuan-do vá a - pri - sa  
 pa-ja-ri-ta de nie - ve que an-da y no pi - sa pa-ja-ri-ta de nie - ve

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

En este mismo número, el Nº 2, Serrano recurrió a diversos patrones rítmicos (Ejemplo 12) insertados en la parte orquestal, como signo de variedad, los cuales en algunos casos empastan con la melodía de las coplas que entona Andrés. Este recurso contribuye al efectismo de la obra, bien simulando las esquilas del rebaño, bien la evocación de guitarras o grupo de cuerdas pulsadas, o bien destacando ciertos momentos o situaciones mediante una amplificación sonora. De hecho, en algunos momentos se llegan a emplear pedales del *tutti* donde las duplicaciones de notas conllevan a una extensión del registro.

Ejemplo 12. Nº 2. Dúo de Lucía y Andrés de *La noche de Reyes*. (Patrones instrumentales rítmico-armónicos).

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La “Jota serrana” (Nº 3) que un mozo entona “dentro y lejos”, como refiere la acotación, se mueve en los parámetros clásicos de la jota baturra; con un prelude e interludio instrumental que ejecuta los patrones rítmico-armónicos tradicionales. Sin embargo, al igual que en jotas anteriores, Serrano recurre al cromatismo. Es más, fiel a su manera de componer, aprovechará este material en otros números. Esta práctica cobra mayor intensidad en las escenas finales de la zarzuela en las que el elemento musical es preponderante ante los escuetos diálogos, actuando como soporte del monólogo final de Andrés. En concordancia con ello, la “Escena lírica” (Nº 5) contiene todos los temas que aparecen en la obra, con excepción de la nana, que Serrano no avanza y reserva para el número final.

Así, el prelude-interludio instrumental con que se abre la jota serrana (Nº 3), junto a la evocación de las coplas de Andrés, conformaran el cuerpo sonoro sobre el que se asienta el inicio del último de los cuadros, cuya ubicación espacio-temporal se sitúa en la misma noche de Reyes. Del mismo modo que la ocasión resulta idónea para insertar un villancico, la aparición en escena de Andrés (y después Lucía) lleva apareada la enunciación del tema musical con

el que se pretende asociar a cada uno de los personajes; esto es, Andrés con el tema de la primera copla: “La noche que yo vea/ brillar la luna clara/...” y Lucía con la estrofa que entona en su primera aparición: “Parece mi serrana/ cuando va aprisa/pajarito de nieve/ que anda y no pisa”.

Para coronar el “homenaje” que Serrano brindaba a la música popular en esta obra, servía de excusa la simbólica fecha en que se producían las últimas escenas y la acción postrera de la protagonista. Serrano era muy consciente, por su visión teatral, de la vinculación entre momento-espacio-tradición-música que brindaba esa noche de Reyes. Y quiso mantenerse fiel a la tradición homenajear a los niños en el “Nº 6. Nana de Lucía”. El villancico popular (Ejemplo 13) alusivo a la llegada de los representantes reales muestra pequeñas variantes con respecto a los recogidos en diferentes cancioneros. Alguno lo atribuye a la zona extremeña, mientras que la tradición Charra<sup>38</sup> cambia el orden de desfile de los reyes o palabras como “encinar” por “encinal”.

Ejemplo 13. Nº 6. Nana de Lucía de *La noche de Reyes*.

**ALLEGRO** (Dentro)

Ya vie-nen los Re-yes por el en-ci-nar... Mel-chor vá de-lan-te des-  
pues vá Gas-par y de-trás de to-dos vá el gran Bal-ta-sar

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La inmersión en el cancionero popular no se agota con este villancico, pues la tradición de cantar este tipo de piezas lleva a insertar un villancico que adopta la función de canción de cuna. La estrecha relación entre ubicación temporal de la acción e instinto maternal resulta ideal para incorporar un villancico que además, cumple una función de arrullo. La elección recae en el tema popular *Pajarito que cantas*, cuya recreación, por parte de Serrano, resulta llamativa por varios motivos. En primer lugar, altera el orden de

<sup>38</sup> Referente a la tradición salmantina.

exposición de las estrofas; después ofrece una misma frase musical para cada una de las frases textuales de la estrofa; además, en la manipulación del material, el compositor utiliza células melódico-rítmicas aparecidas en la copla que Lucía entona en el dúo con Andrés. Esto último puede observarse al cotejar el ejemplo 14 con la adaptación que realizase Serrano de la pieza popular (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. N.º 6. Nana de Lucía de *La noche de Reyes*.

*ANDANTINO*

Pa-ja-ri-to que can-tas en la la-gu-na  
no des-pier-tes al ni-ño que es-tá en la cu-na  
E-a la na-na E-a e-a la na-na  
duer-me-te lu-ce-ri-to de la ma-ña-na

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Serrano y Arniches no habían acertado de pleno en el carácter de la obra, aunque si correspondían a los gustos del público. El cronista de *El Día* insistía en esto último, pues «El melodrama excita la expectación del público»<sup>39</sup>. Sin embargo, había quien veía en *La noche de Reyes* una sensiblería cursi y falta de naturalidad en el desarrollo de la acción y en las situaciones dramáticas. Y, a pesar de la popularidad que envolvía (y le envolvió durante toda su carrera compositiva) a Serrano sobre su habilidad para plasmar musicalmente el ambiente de la escena, para el colaborador del *Heraldo de Madrid*, *La noche de Reyes* había supuesto una equivocación para el «pintor musical»<sup>40</sup>. En este sentido, fue sintomático el hecho de que, como recogía José Alsina, «no se

<sup>39</sup> F. S., “Cosas de teatros”, *El Día*, 17 de diciembre de 1906, 1.

<sup>40</sup> S.-A., “Los estrenos”, *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1906, 1-2.

repitió ningún número». Y con socarronería refería Vicente Sanchís: «Creo que algunos números de música fueron aplaudidos»<sup>41</sup>.

### **Resumen:**

La variedad literaria que se le ofrece a Serrano durante estos años contribuye a reforzar algunas de sus características compositivas como visión escénica, recurrencia a patrones rítmicos del folclore, tanto urbano como rural, líneas melódicas definidas...Y, aunque apostó por libretos de autores noveles en determinados momentos de su carrera compositiva, también trabajó con los dramaturgos más renombrados de la época. Consciente de la calidad de estos procuró exhibir su facilidad para imprimir el carácter adecuado a cada situación escénica, independientemente de las características de la obra. Poco tiene que ver *La Infanta de los bucles de oro* de Sinesio Delgado con *El perro chico* del consorcio Arniches-García Álvarez, *La mala sombra* de los hermanos Quintero o *La noche de Reyes*, con citas del folclore popular.

---

<sup>41</sup> «Miss-Teriosa», “Crónica teatral”, *La Correspondencia Militar*, 17 de diciembre de 1906, 1.





## VIII. (1907) LA CONSOLIDACIÓN DE LA MARCA “SERRANO”

Ante la “posibilidad” de elegir, a la carta, entretenimientos de variada naturaleza, se asistía, en torno a 1907, a un incremento en la diversidad de preferencias entre el público, de manera paralela a los gustos cambiantes en el panorama político (de Liberales a Conservadores en dos años). Serrano había pasado, en estos dos años anteriores, por diversas modalidades que otorgaban mayor peso a lo cómico que a lo sentimental. Pero, puestos a elegir, por sus características compositivas, Serrano se sentía más cómodo en el ambiente conmovedor y formal que en los números ocurrentes. No es, pues, de extrañar que se inclinase en el final de esta intensa etapa compositiva por libretos que tratasen temas emotivos y/o de índole amorosa que favoreciesen el desarrollo de melodías asentadas sobre patrones rítmicos de amplio reconocimiento popular.

### VIII. 1. La continuidad de prototipos exitosos: *La banda nueva y Nanita nana*

La querencia al uso de ritmos folclóricos mostrada en obras anteriores encuentra reflejo, nuevamente, en el trabajo que abre la serie de composiciones que Serrano realizase en 1907, esto es: *La banda nueva*; zarzuela perteneciente al grupo de obras de costumbres “regionales” (en este caso valencianas). Tal como sucediera con *Moros y cristianos* (1905), los valencianos Thous y Cerdá sirvieron a sus paisanos Serrano y Brú<sup>1</sup>, un libretto anclado en un colectivo socio-cultural de amplia popularidad en su tierra natal: las bandas; con sus desencuentros internos, maquinaciones, enredos que, en buen número de ocasiones, conllevan el nacimiento de otra agrupación.

---

<sup>1</sup> Enrique Brú Albiñana (1873-1951) era la primera vez que colaboraba con Serrano. Según Vidal Corella, Serrano y Brú habían sido compañeros de estudios en el Conservatorio de Valencia. Aunque en sus inicios escribió algunas obras en solitario, en la mayoría de sus zarzuelas colaboraron otros compositores, principalmente Cayo Vela, y en ocasiones menos numerosas, autores como Teodoro San José o Luis Foglietti.

En este sentido, no faltan ejemplos de poblaciones que cuentan con bandas de gran solera y, también, cómo no, villas en las que las rencillas entre sus miembros han llevado al nacimiento de una segunda agrupación, con la consiguiente confrontación entre los vecinos (algunas veces, ciertamente exacerbada de algunos seguidores) en defensa de una de las dos bandas. En la actualidad, todavía puede comprobarse esta competencia de grandes agrupaciones bandísticas de la comunidad valenciana como las que conforman las sociedades musicales habidas en Liria, Buñol o Cullera. Es más, del mismo modo que en el texto de Thous y Cerdá sus componentes se asocian con un mote característico (“Microbios” y “Carcamales”), también a los miembros de estas bandas se les conoce con un apodo cariñoso. Así, en Buñol, los componentes de La Artística de Buñol son “Los feos” y los de La Armónica de Buñol, “Los litros”. En Cullera, los miembros del Ateneu Musical de Cullera se conocen como “Els Pirris” y los de la banda Santa Cecilia de Cullera como “Els mà al cul”.

La acción de *La banda nueva* se sitúa en un pueblo imaginario de la provincia de Valencia: Benimola<sup>2</sup>, donde la rivalidad entre las dos bandas existentes en la localidad (la vieja o antigua y la nueva) constituye la base de la trama. La banda municipal antigua está dirigida por un viejo músico que ha perdido el compás. Éste tiene una hija que sostiene relaciones con el joven director de la banda recién fundada. La enconada lucha lleva al alcalde de la población a dirimir la contienda celebrando un concurso en el que cada banda ha de interpretar una pieza escrita por su director expresamente para aquel acto. Al final, las dos bandas se fusionan en pro del amor y la paz social.

Es posible que Serrano desconociera un episodio similar acaecido en la misma villa de Sueca, a mediados del siglo XIX. Un vaciado documental del Archivo Municipal de Sueca nos ha permitido descubrir que en 1852 el alcalde de la población firma una orden por la cual insta a la disolución y posterior reunificación de las dos agrupaciones vocales y dos de “ayre” existentes en aquellas fechas. El expediente abierto el 4 de febrero de 1852 se inicia con la exposición sobre los motivos que habían llevado a tal determinación como

---

<sup>2</sup> Este nombre imaginario no deja de tener relación con el pasado de muchas de las poblaciones valencianas, pues la expresión árabe “Beni” significa “hijos de”. Así, tenemos algunas localidades que hace servir esta expresión, como: Benimodo, Beniganim, Beniarjó, Benimuslem, Benimaclet, Benidorm...

resulta de los problemas que ha generado el enfrenamiento de las ambas agrupaciones, tanto las vocales como las instrumentales.

...por cuanto la existencia de dos músicas, tanto de ayre como vocal en esta villa ha producido no pocas veces altercados y cuestiones en que se ha visto comprometida el orden y tranquilidad pública habiendo tenido mis antecesores la necesidad de dictar varias providencias para conservar tan sagrados objetos y cuando dichas disposiciones no han logrado el fin ...se ha notado que hasta en los actos religiosos tanto exteriores como interiores ha influido la discordia dividiendo la población en bandas a favor de una u otra música... he acordado la disolución de todas músicas y que sólo se formen una instrumental o de ayre y otra vocal para los actos religiosos...<sup>3</sup>.

En cambio, debería serle tremendamente familiar a Serrano la incómoda situación que genera el nacimiento de otra agrupación diferente y la tensa coexistencia de dos agrupaciones musicales, pues, en este sentido, su padre fue uno de los protagonistas de los hechos acaecidos en el plano bandístico en las postrimerías del siglo XIX en su ciudad natal. Como en tantos otros campos, 1898 invita a asistir a una manipulación de situaciones extraordinarias con el fin de justificar actuaciones unilaterales auspiciadas por los deseos de acceder a un “reino”, el de la formación de bandas, por parte de otro músico<sup>4</sup> de la localidad y su afán de crear una alternativa al continuismo en la política organizativa de la banda “Música de Sueca” comandada por Serrano Marí.

Según consta en el informe redactado el 17 de Junio de 1898 por la Comisión de Contabilidad de la Corporación Municipal de Sueca, Juan Silvestre Ferragut (o Ferragud, tal como reza en este documento referido) había recibido un duro mazazo en sus aspiraciones por impulsar el desarrollo de la recién engendrada banda, que el mismo encabezaba, al recibir de la Sala Capitular la resolución con la notificación que desestimaba la solicitud de subvención a la nueva institución que nacía. Pero, ante el alegato de Silvestre Ferragut, la respuesta vino con una no menos “sorpresiva” propuesta, avalada por algunos concejales: la rescisión del contrato, en vigor desde 1893, entre la banda de música que dirigía Serrano Marí y el Ayuntamiento.

---

<sup>3</sup> “Feria y Fiestas (1843-1931)”, en Archivo Histórico Municipal de Sueca, caja 48.

<sup>4</sup> Juan Silvestre Ferragud, hijo del organista de la Iglesia Parroquial San Pedro de Sueca. Tanto Silvestre Ferragud como Serrano Marí trabajaron en los más variados campos musicales, y en algunos proyectos comunes, pero no cabe duda, más tratándose de una actividad de ámbito tan reducido en una ciudad, que ambos se conocían bien y los hechos acaecidos en 1898 respecto de las relaciones entre el consistorio y la banda de música pudieron marcar una línea de separación en las relaciones de amor y odio.

Las argumentaciones en favor de la rescisión se fundamentaban en los sucesos habidos en las últimas colonias americanas que afectaban al conjunto del estado español. El referido alegato ofrece en su inicio un exaltado dramatismo ensalzando los valores patrióticos de forma ostensible. La reacción del padre del maestro Serrano contra el acuerdo adoptado por el ayuntamiento no se hizo esperar, aunque sus consideraciones contra dicha resolución fueron desatendidas. Sin embargo, Serrano Marí, lejos de darse por vencido solicitó la remisión del caso al gobernador civil. En su extenso escrito exponía su visión de los hechos y las razones<sup>5</sup> por las que se había llevado a cabo la rescisión, al tiempo que solicitaba la oportuna indemnización por los daños y perjuicios ocasionados con tal resolución. Asimismo, señalaba que no había habido incumplimiento del contrato por parte de la banda ni existía razón alguna para tal anulación contractual.

Sin embargo, el esfuerzo del director de la “Música de Sueca” fue infructuoso y su recurso resultó ser totalmente estéril, pues el famoso “desastre del 98” y el interés...*de procurar las mayores economías posibles en el presupuesto municipal*<sup>6</sup> hicieron adoptar por parte del ayuntamiento una decisión salomónica: los actos para las festividades de aquel año se repartirían entre ambas agrupaciones. El litigio quedaba cerrado con el espacio cedido a favor de la formación recientemente creada por el impulso de Silvestre Ferragud; se reconocía con ello la existencia de razones “extraoficiales”, avalando así las suposiciones de Serrano Marí; y se procuraba un rango de oportunidades al nuevo demandante en pos de una convivencia pacífica en el plano artístico-musical dentro del ámbito bandístico, y quizás también social a tenor de experiencias del pasado.

Esta digresión debiera resultar paradigmática para justificar la temática costumbrista de *La banda nueva*, aunque, en realidad, la crítica no arremetió contra el asunto en sí sino que incidió en el desafortunado desarrollo del tema; en la “copia” quasi literal de situaciones y tipos de personajes de otra obra de los mismos autores: *Moros y Cristianos* (1905); y en la “incomprensible” inclusión en la plantilla de los literatos que estrenaban en el Apolo. Estas dos

---

<sup>5</sup> “[...] bien por las circunstancias excepcionales que atravesamos, ora por no haber podido conseguir una subvención para otra banda recientemente creada”. *Actas consistoriales 1898* Archivo Histórico Municipal de Sueca.

<sup>6</sup> Extracto del acta correspondiente a la rescisión del contrato de 1898.

últimas cuestiones son expuestas por Ramón López-Montenegro y de Frías Salazar, que firmaba bajo el seudónimo de «Cyriano», en la extensa reseña publicada en *El Liberal*. Así, el riojano aborda la dificultad de estrenar en la “catedral del género chico” y la consiguiente “sorpresa” que la empresa del referido teatro aceptase el libreto de los valencianos.

Por el cartel de Apolo se pasean con mayor o menor asiduidad Arniches, los Quintero, Sinesio, Echegaray (*cadet*), Ramos, y creo que me he excedido en la lista. Asensio Más y García Álvarez *coláronse* cogiditos de la mano de *D. Carlos 1*; Ramos Martín protegido por papá Ramos Carrión; de higos a brevas, asoman un instante López Silva, Fernández Shaw, Casero...y paren ustedes de contar. A Linares, autor ovacionado en el Español, la Comedia y Lara le han sido rechazados dos o tres obras por la dirección artística de Apolo antes de admitírsele *La fragua de Vulcano*; zarzuelas de tanto éxito como *El húsar de la guardia*, *Enseñanza libre* y *La cruz banca* tuvieron que llevárselas de Apolo Perrín y Palacios para estrenarlas en otra parte [...] Pues bien; con tales antecedentes, ¿no es archiincomprensible que Cerdá y Thous se hayan *colado* en la susodicha Meca, verificando la *colada* gracias a una obra como *La banda nueva*, que anteanoche tuvo el honor de aburrir soberanamente al público? Esta sí que es una adivinanza que brindo a todos los contentulios de todas las «peñas» de todos los casinos, cafés y tabernas que tiene Madrid<sup>7</sup>.

Los distintos paralelismos que se advierten con respecto a *Moros y Cristianos* son especificados, igualmente, en los comentarios de López-Montenegro, cotejando cada una de las producciones:

Enamorados, sin duda, los Sres. Cerdá y Thous con su zarzuela *Moros y Cristianos*, han trazado esta obra sobre el mismo patrón: Tres cuadros aquella, y tres cuadros esta; en el primer y tercer cuadros de la primera, luchan el bando cristiano y el bando moro; en el primero y tercero de la segunda, luchan la banda vieja y la banda nueva; en *Moros y Cristianos* se «entienden» el jefe de los unos con la mujer del jefe de los otros; en *La banda nueva* hay amores entre el director de los otros y la hija del director de los unos; el segundo cuadro es en las dos la nota tierna, apacible...

Y, en correspondencia con ello, también la partitura recoge una concomitancia en el tipo de música, estrechamente relacionada y concentrada en torno a la música festera de banda, de tradición levantina: marcha mora y pasodoble. En ambas obras, el/los número/s de música de banda cumplen una función diegética. De hecho, en *La banda nueva*, la mitad de los números musicales son piezas instrumentales de banda (con excepción de la mixtura del pasodoble coreado del N<sup>o</sup>4). Y, si en *La noche de Reyes* Serrano recurre a la jota, ahora el ritmo de pasodoble es el que cobra protagonismo en *La banda nueva*. Sin embargo, en los pasodobles de ambas bandas: “N<sup>o</sup>1 Paso-doble de

---

<sup>7</sup> «Cyriano», “Teatro Apolo «La banda nueva»”, *El Liberal*, 24 de enero de 1907, 2.

la banda vieja” y “Nº 1 y ½ Paso-doble de la banda nueva”, la orquesta antecede a la entrada de la respectiva banda (primero “dentro”, tras el telón, y, luego, en escenario) interpretando el tema introductorio con que principia el pasodoble de la banda vieja (Ejemplo 1).

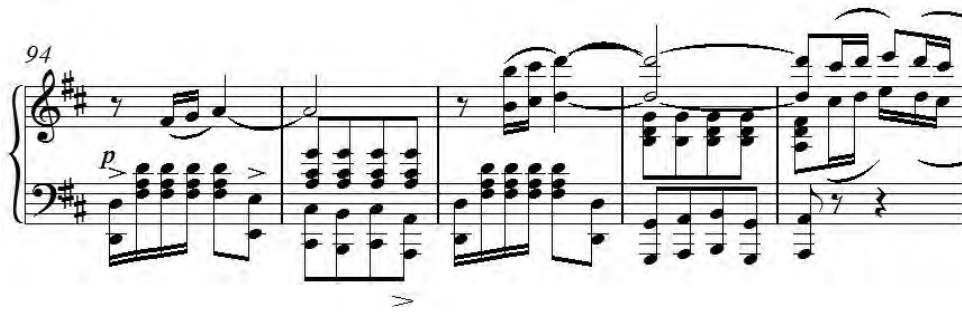
Ejemplo 1. Nº 1. Paso-doble de la banda vieja de *La banda nueva*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La contribución musical a la situación escénica, cualidad destacada en Serrano, obliga a éste y Brú a no presentar el pasodoble integro por parte de una de las agrupaciones. La partitura demuestra el dominio de los compositores de los cánones que rigen este tipo de piezas como el desarrollo tonal o modal, sus secciones, carácter de cada una de ellas... hecha «*secundum artem*»<sup>8</sup>, como refiere el cronista de *El Imparcial*, donde la región grave tiene su protagonismo en detalles contrapuntísticos (Ejemplo 2), en el ritmo y en los enlaces de las partes; y donde los cambios de tonalidad denotan la introducción de otra sección como el “trío”.

Ejemplo 2. Nº 1. Paso-doble de la banda vieja de *La banda nueva*.

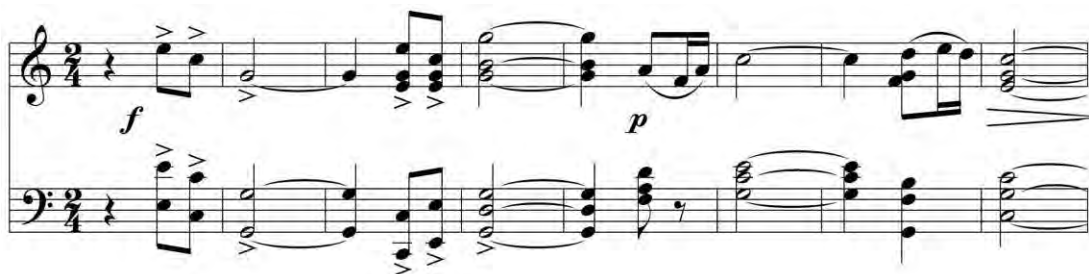
<sup>8</sup> “Apolo”, *El Imparcial*, 23 de enero de 1907, 3.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

En este sentido, el “Nº 4 Paso-doble de la bandera” es el que mejor ofrece los elementos clásicos del pasodoble tales como la entrada energética (Ejemplo 3), la sutil sección que le sigue (Ejemplo 4), el contrapunto característico en muchos pasodobles (Ejemplo 5) y/o las llamadas frecuentes por parte de los metales y, por supuesto, la sección del “trío” (Ejemplo 6) que muestra la mezcla del pasodoble escrito para el desfile y la modalidad del pasodoble coreado, visible en otros pasodobles escritos para el teatro lírico.

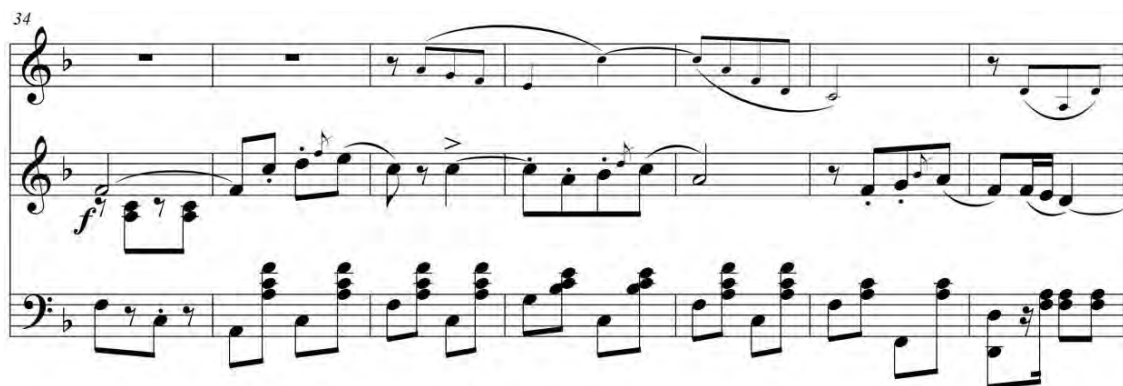
Ejemplo 3. Nº4. Paso-doble de la bandera de *La banda nueva*.



Ejemplo 4. Nº4. Paso-doble de la bandera de *La banda nueva*.



Ejemplo 5. N°4. Paso-doble de la bandera de *La banda nueva*.



Ejemplo 6. N°4. Paso-doble de la bandera de *La banda nueva*.



Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La inserción diegética de los pasodobles contrasta con la situación un tanto forzada, pero convencional, tanto de la canción de la protagonista como los dos dúos de “los amantes” y el “duetto cómico”. Así, en el primero de los dúos (el N° 2 de la partitura), Serrano y Brú trabajan sobre tres diseños temáticos de diferente carácter y acompañamiento, que se intercambian en el diálogo cantado entre los protagonistas. Sin embargo, el primero de los tres temas es el más recurrente y el que se reexpone al final del número.

De igual modo, la “Canción de Elvira. N° 5” contiene un tema repetido con dos frases de configuración rítmica y acompañamiento idéntico, a la vez que muestra la variación de la segunda de las frases del primer dúo. Es decir, fiel al procedimiento empleado en otras ocasiones, Serrano establece siempre una vinculación melódico-temática entre algunos de los números; tal como sucede en esta ocasión. De igual modo, las dos frases de la referida canción de la protagonista sirven, también, de material en el último dúo (N° 6), aunque en alguna de sus apariciones adopte un acompañamiento distinto.



Como suele ser característico de algunas partituras de Serrano, el “Intermedio. N° 5bis” condensa los temas (a veces expuestos en un preludio o introducción); es más, vuelve a servirse de los mismos recursos. Ello es meridianamente perceptible cuando uno de los personajes, Carmen (dentro), hace uso de la misma fraseología melódica que la protagonista, Elvira. Además, en este número, aparece el tema inicial del pasodoble y del primero de los dúos entre los amantes (N° 2).

El contraste con esta reiteración de frases y motivos en el trascurso de la obra queda reflejado con el material del habitual número cómico (“Duetto cómico N° 3”). Sin embargo, la reminiscencia a páginas musicales de otras obras, por la similitud de algún diseño melódico-rítmico, constituye otra de las características musicales que marcan el trabajo de Serrano a lo largo de su carrera. Tanto es así que un cotejo entre los primeros compases de este N° 3 de *La banda nueva* y el N° 2 de *La Infanta de los bucles de oro* (Ejemplo 7) descubre este hábito de tomar prestados motivos o fusionar diseños. Curiosamente, ambas escenas corresponden a momentos de agitación (rabia o miedo), aunque cada episodio tenga un contexto diferente.

Ejemplo 7.

### N°3. Duetto cómico de *La banda nueva*.

ALLEGRETTO

(Sale Ramona furiosa y agitada. Llevando a remolque a Cacherulo)

RAMONA

E seal cal de mon te ri\_lla no nos de ja la ban de ra Ya soy u na fie ra co mo yo nohay dos

### N°2. Escena y Concertante de *La Infanta de los bucles de oro*.

TONIN (dentro) muy asustado

An ge les de cie lo dad me vues tras a las pa sos de la dro nes sien toa mis es pal das

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La crítica al libreto (que para el público gozaba de preeminencia frente a la música a la hora de enjuiciar la producción) prevaleció sobre la partitura y, tal como reseñaba «Cyriano» en su alusión al trabajo de Serrano, tampoco «logró entusiasmar a los señores»<sup>9</sup>. La endeblez en el desarrollo de la trama, referida de forma unánime por todos los críticos, ofrecía al articulista de *El Liberal* la oportunidad para sacar a colación, de nuevo, una cuestión hartamente referida en los comentarios del entorno lírico-teatral cual era el favor de que gozaban determinados autores en coliseos de renombre como Apolo o Zarzuela.

Así, el controvertido asunto sobre autores en “nómina” de algunos teatros (del mismo modo que compositores “preferidos” por la empresa teatral) como garante de éxito y reclamo de concurrencia servía a “Cyriano” para arremeter contra los creadores literarios de *La banda nueva*, poco merecedores, según el crítico, de figurar entre la saga de “los elegidos”. En esta condición de aforados del Apolo se hallaban, principalmente, Arniches (con su colaborador principal en esta época: Enrique García Álvarez), los hermanos Álvarez Quintero, Sinesio Delgado y poco más. Es por ello que resultaba un tanto inexplicable, para el cronista de *El Liberal*, la admisión de obras, por parte de la empresa del Apolo, de literatos que no colgasen sobre sus hombros el cartel de primeras figuras.

No hay que olvidar que los hermanos Quintero y Arniches (en ocasiones, a dúo con García Álvarez) son los autores de moda en este momento. Son cuasi fijos en las carteleras y en cuantos acontecimientos extraordinarios (pero, de facto, habituales<sup>10</sup>) son programados; casi siempre con una recepción positiva por la mayoría del público y parte de la prensa. Esta circunstancia incide, sin lugar a dudas, en el reconocimiento social no sólo de estos sino de cuantos participan en sus producciones: desde artistas a compositores, entre los que Serrano ocupa un lugar destacado. Esta coyuntura es importante a la hora de analizar la aportación, alcance y repercusión de la producción de Serrano en el teatro lírico español.

A la regularidad en el espacio físico y los estrenos (beneficios, final de temporada, proximidad del paréntesis navideño) de los referidos autores se

---

<sup>9</sup> «Cyriano», “Teatro Apolo. «La banda nueva»”, *El Liberal*, 24 de enero de 1907, 2.

<sup>10</sup> Véase, sino, la cantidad de actos relacionados con el entorno lírico-teatral, tales como la fiesta del sainete, la de la Asociación de Prensa, los beneficios...

opone la desigual aceptación de público y crítica. Así, mientras que el entremés *Nanita nana*, de los hermanos Álvarez Quintero, supuso una decepción en el beneficio de la tiple Joaquina Pino; *Alma de Dios*, de Arniches y García Álvarez, supuso un éxito rotundo (si bien el estreno de esta tuvo lugar en el Teatro Cómico y no en Apolo). También dispar fue la cantidad de música aportada por Serrano para cada una de las obras.

*Nanita nana*<sup>11</sup> es el intento de una madre para que su hija concilie el sueño. El empeño se ve entorpecido en diversas ocasiones por una familia de beodos: primero es el abuelo de la niña, que llega borracho y despierta a la criatura, con lo que su madre (Magdalena) le arrulla con una nana; después es el padre de la niña el que viene con el mismo estado de embriaguez, obligando nuevamente a cantarle a la niña la canción de cuna. Magdalena, esperando la llegada de su cuñado en semejante estado, llama al sereno para que no le abra la puerta. Para sorpresa de la hastiada madre, el sereno comparece en un estado de borrachera aun mayor que los anteriores.

Aunque la partitura que sirvió a Serrano para este entremés contenía tres números (Preludio, Nº1. Nana de Magdalena; Final), en realidad, el primero y el último (de pocos compases: apenas dos páginas para cada número) contienen el estribillo musical de la “Nana de Magdalena” que entona en varias ocasiones la protagonista de la obra. Casualmente, un villancico popular andaluz lleva por título *A la nanita nana*, aunque la canción de cuna que Serrano escribió para el libreto de los Quintero no contiene similitud con el diseño melódico rítmico de esta pieza. No obstante, es posible que el valenciano conociese esta nana o se inspirase en ella para escribir la suya.

## **VIII. 2. Unos episodios más con Arniches y García Álvarez: *La gente seria* y *La suerte loca***

Tampoco la contribución musical de Serrano en el sainete de Arniches y García Álvarez, *La gente seria*, fue muy extensa. Tres números (“Preludio”; “Nº 1. Cuarteto de la fuga” y “Nº 2. Tango del cine”) que siguen la línea de

---

<sup>11</sup> Estrenada la noche del 28 de febrero de 1907 en el Teatro Apolo durante el beneficio de la tiple de la compañía Joaquina Pino.

producciones anteriores en los que colaboró con los referidos dramaturgos. La partitura refleja una continuidad en el uso de los recursos tales como la presentación temática en el preludio, el uso repetido de diseños rítmico-melódicos a lo largo de un mismo número (como puede observarse en el N° 1. Cuarteto de la fuga); y el uso de tempos de moda como el tango, elegido por Serrano para componer la música de la comparsa de la que forma parte el protagonista del sainete y que conforma el “N° 2.Tango del cine”. El patrón rítmico característico, presente desde el inicio del número, conserva esa filiación con el de habanera (Ejemplo 8), hasta el punto que algún crítico se refiere a la partitura de Serrano como habanera.

Ejemplo 8. N° 2. Tango del cine de *La gente seria*.

Musical score for "Tango del cine" from "La gente seria". The score is in G major (two sharps) and 2/4 time. It consists of three staves: vocal melody, piano accompaniment, and bass line. The vocal line includes lyrics: "Llé-va-me al ci-ne ma-má ma-má ma-má ma-tó-gra fo". The piano part includes dynamics like *mf* and *un poco pesante*. The score is marked with "CORO" and "SATUR:" above the vocal line.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Como en otras ocasiones y con el fin de que alcanzase rápida popularidad, la letra contenía esa dosis de socarronería y doble intencionalidad de que hacen gala las murgas.

CORO	Llévame al cine, mamá.
SATURNINO	Mamá
CORO	Mamá
SATURNINO	Mamá
CORO	Matógrafo
	Que eso de la oscuridá.
SATURNINO	¡Aaa!
CORO	Me gusta una atrocidá.
SATURNINO	¡Aaa!
CORO	Y hay unas peli-culis...

SATURNINO	Culí.
CORO	Culí
SATURNINO	Culí
CORO	Culitas

tan dislocantes  
y espeluznantes  
que es una barbaridá.

La colaboración de Serrano con Arniches y García Álvarez continuó con el pasatiempo cómico-lírico, *La suerte loca*, en el que también participó, en el plano musical, Quinito Valverde. Esta múltiple asociación resulta comprensible a tenor de los éxitos alcanzados en las obras que sirvieron de modelo a esta producción. Alejandro Miquis, en su crítica de esta obra para *Nuevo Mundo*, así lo refleja:

*La suerte loca*, que así se llama esa producción, pertenece al género de los viajes cómicos de que es modelo *Los sobrinos del capitán Grant* y al que pertenecen aunque, claro es, sin parecerse a ese modelo en el ingenio ni en la cultura que revela, *El perro chico* y *El pollo Tejada* [...] las tres zarzuelas son hermanas.

Los mismos autores que en su día estrenaran *El perro chico* y *El pollo Tejada* decidieron juntarse, nuevamente, para sacar a la luz una aventura viajera. No en vano, la acción de *La suerte loca*<sup>12</sup> transcurría entre Madrid, alta mar y un país imaginario de Sudamérica. El periplo venía motivado por la codicia de los dueños de una sombrerería de la capital del reino al querer casar a su hija con el heredero de una supuesta fortuna de la que había de tomar posesión en América. Sin embargo, una inesperada revuelta en el país americano complica el fin de la misión: vender la hacienda heredada y regresar a España como nuevos ricos. Al final, como en los otros modelos, los protagonistas salen escarmentados, pues la fortuna voló con la apropiación para la causa por parte del bando de insurrectos.

Las escenas musicales de *La suerte loca* se concentraban en el país imaginario y principiaban en la travesía hacia el continente americano. De este modo, el viaje en altamar invitaba, musicalmente, a recordar uno de los géneros más populares asociados con el entorno marinero: las habaneras. El

---

<sup>12</sup> Estrenada en el teatro Apolo la noche del 19 de junio de 1907, con motivo del beneficio del actor cómico Emilio Carreras. El hecho de rendir homenaje a Carreras, por parte de Arniches, con un estreno, se convirtió casi en costumbre. Este fue el motivo que hizo ver la luz a *El perro chico* y *El pollo Tejada*.

carácter evocador de sus textos servía a los autores de excusa para introducir una estrofa de esta índole en boca de un marinero<sup>13</sup> y recordar tiempos musicales pasados. Así, a la hora de componer la música del Intermedio (Nº 1), Quinito y Serrano, además de emular el entorno marino, no perdieron la ocasión de revivir una habanera mediante el recurso de la cita literal.

En efecto, la vinculación con el mar propicia la inserción de un fragmento de una obra lírica ambientada en el entorno marinero: *Marina*, la popular zarzuela de Emilio Arrieta. La escena musical escogida fue el aria que el personaje Jorge entona (en alternancia con el coro de pescadores) en el Nº 4, concretamente, el fragmento:

«Al ver en la inmensa llanura del mar.  
Las aves marinas con rumbo hacia acá,  
siguiendo envidioso su vuelo fugaz.  
Suspiros del alma mandaba a mi hogar »

Pero, a diferencia de otras situaciones en que los personajes canturrean fragmentos de populares zarzuelas u óperas a capela, Quinito y Serrano dotan de acompañamiento instrumental el fragmento de Arrieta, como parte de la ambientación sonora del intermedio. Sin embargo, además de transponer el fragmento, respetando la tonalidad, trocaron la base instrumental original. Curiosamente, mientras que la totalidad del número está impregnado del ritmo de habanera, aquí abandonan el patrón rítmico para insertar un pedal (Ejemplo 9).

---

<sup>13</sup> «Un marinero. -Vivo contento en el agua,/ y sólo quiero ir á tierra/ para besar á mi madre / y abrazar á mi morena». Carlos Arniches y Enrique García Álvarez, *La suerte loca* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1907), 23.

### Ejemplo 9.

#### Nº 4. Aria de Jorge de *Marina* de Emilio Arrieta

Al ver en la inmensa llanura del mar las aves Ma

#### Intermedio Nº1 de *La suerte loca*

Al ver en la inmensa llanura del mar del mar las aves ma

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

No obstante, la alusión a partituras de otras obras líricas encuentra ya un primer ejemplo en la evocación de un número compuesto por estos mismos compositores para una obra de la misma autoría literaria y musical, estrenada en el mismo coliseo un año antes: *El pollo Tejada* (1906). En aquella pieza lírica se interpretaba un cantable (“Nº 4. Tango de la canariera”) que hacía referencia a un tipo de sombrero conocido, entre otros nombres, como canariera. Así, el hecho que la acción de *La suerte loca* se inicie en una sombrerería, ofrece la oportunidad para que un dependiente del local canturree el estribillo del referido cantable.

El desarrollo de la acción en un país latinoamericano y la alusión a gente negra apuntaba a situar la trama en un país caribeño y, por tanto, invitaba a incluir elementos rítmico-melódicos que se relacionasen con aquel entorno. Era evidente, pues, que el apartado musical, debiendo reforzar la situación y ambientación espacio-geográfica especificada por el libreto, demandaba una referencia a elementos, en su mayoría de carácter rítmico, extendidos por aquellas latitudes, que adoptasen un carácter sugestivo, tal como el danzón o bolero cubano, origen de las habaneras o las guajiras.

Prácticamente los tres cantables, que conforman el total de la partitura, incluyen una amalgama de células y patrones rítmicos en los que puede identificarse diferentes variantes rítmicas del danzón o la habanera. Los ritmos sincopados, tresillos y combinaciones de diferentes células rítmicas<sup>14</sup> recorren la mayoría de los pentagramas del “Nº 2. La esgrima”, “Nº 3. Marcha militar” y “Nº 4. Baile del «Asuquiquí»”. En este último cantable, los autores recurren a un «Tiempo movido de Tango» como referencia rítmica que plasme « Er dansón del Asuquiquí»; baile vinculado, en el libreto, con la población afroamericana. De hecho, el contenido textual del número que acompaña al baile, nada más lejos de constituir una crítica a los abusos coloniales, muestra un total conformismo y sumisión por parte de la etnia negra.

TODOS ¡Ya, ya! ¡que me gusta á mí  
dansar el asuquiquí!  
CRI. 1ª Papita era negó,  
mulata mamita  
y yo nasí branca criolla  
DOM. ¡Carambambita!  
CRI. 1ª Papita, ar mirarme,  
le dijo á mamita:  
«¿De negos, nasé niña branca?»  
LOS DOS ¡Ay, trampampita!  
CRI. 1ª Espera que suene er güiro  
y lansa al aire un suspiro  
y muy ligerita  
moviendo tu talle  
que espasio te presta  
todito este vaye.  
¡Asuquiquí!  
ven hasia mí.

<sup>14</sup> Alguna de las células, en 2/4, que aparecen en los distintos números de la partitura son: cuidado te sales del margen con el ejemplo musical





TODOS Espera que suene er güiro,  
etc., etc.

---

TODOS Despídese negó  
de esposa neguita,  
pa ver si hay trabajo en la safra.  
¡Carambambita!  
y lora neguito  
su suerte maldita  
y nega sonrío al mirarlo.  
¡Ay, trampampita!

---

Espera que suene er güiro,  
etc., etc.

CRÍ. 1ª De verdá que me gusta á mí.

TODOS ¡Ay!

CRÍ. 1ª Er dansón del Asuquiquí.

TODOS ¡Ay!

CRÍ. 1ª ¡Asuquiquí!

TODOS ¡Ay!

CRÍ. 1ª ¡Asuquiquí!

TODOS ¡Ay!<sup>15</sup>

Aunque este fue el único número que el crítico de *La Época* destacó por su «sabor americano», el esperado éxito de final de temporada no llegó. La reiteración del modelo viajero, que iniciasen treinta años atrás Ramos Carrión y Fernández Caballero con *Los sobrinos del capitán Grant*, y la excesiva duración de la obra, son dos de las razones aducidas por la crítica para justificar las protestas del público. Se hace, por tanto, necesaria una renovación o vuelta a modelos de teatro lírico anteriores. En este sentido, la alternativa pasaba por «la zarzuela de corte romántico sentimental que empezaba a ponerse de moda entonces»<sup>16</sup>.

### VIII. 3. En la línea de lo sentimental: *Alma de Dios*

Con libreto de Arniches y García Álvarez, *Alma de Dios*<sup>17</sup> constituye uno de los mayores éxitos musicales, hasta ese momento, de Serrano pues tras *La reina mora*, es una de las que más veces se ha llevado a escena desde su estreno. Con ella, Serrano pone fin a su etapa de mayor intensidad creativa

---

<sup>15</sup> Arniches y García Álvarez, *La suerte loca...*, 36-8.

<sup>16</sup> Díaz y Galbis. *La producción zarzuelística...*, 79.

<sup>17</sup> Estrenada la noche del 17 de diciembre de 1907 en el teatro Cómico.

delimitada por estos dos sainetes: el de corte andaluz, *La reina mora*, y el madrileño, *Alma de Dios*. La gestación de este último es recogida, de forma anecdótica, por Vidal Corella, quien, seguramente, la escuchó del propio compositor.

Los tres habían sido citados para comer juntos con el actor Enrique Chicote, empresario entonces –y lo fue durante muchos años– del teatro Cómico. Se veía en un apuro, porque, cercanas las Pascuas de Navidad, se encontraba sin una obra que mereciera el estreno para entonces. A los tres autores, les rogó que le salvaran del compromiso. Y los tres autores también se comprometieron a escribir la obra, con gran alegría de Enrique Chicote, quien recomendó a los del libro:

– Hombre. A ver si “hacéis” un papelito a «Toribio»...

Sonó una carcajada estruendosa, porque resultaba que aquel famoso «Toribio» era un borriquillo que Chicote, cansado de pagar alquiler –porque entonces en la mayoría de las zarzuelas salía un borriquillo–, había adquirido en propiedad al animalito<sup>18</sup>.

La acción del libreto de Arniches y García Álvarez recalaba en los barrios bajos de Madrid. El asunto estaba urdido en torno a las murmuraciones vertidas sobre la honra de una muchacha, Eloísa, acusada de haber dado a luz a una criatura en su condición de soltera. Así, las tribulaciones de la joven por dichos rumores se mezclan con un aire de comicidad proveniente de los retruécanos, chistes y situaciones... del Sr. Matías, que sufre los vituperios de su mujer, Ezequiela (personaje de apariencia iracunda, detrás de la cual se esconde un ser piadoso y compasivo; un alma de Dios). Ezequiela se ve comprometida en el intento de deshacer el entuerto que pesa sobre Eloísa, pues la mancillada mantiene una relación con su sobrino Agustín. Así pues, Ezequiela se propone desenmascarar a la innoble familia que por defender la honra de una muchacha (la prima de Eloísa) arroja sobre la otra la mancha del deshonor. Los entresijos del asunto llevarán a diferentes escenarios: la iglesia para averiguar la partida del nacimiento del neonato y un campamento de gitanos donde, supuestamente, se esconde el hijo ilegítimo.

La transformación en el carácter y espacio ambiental de la trama, respecto a la producción anterior, procura a Serrano ocasiones para mostrar su fantasía melódica y ritmos “más tradicionales”. Del mismo modo que vuelve a apreciarse al Serrano “clásico” en los procedimientos compositivos (en realidad, no los había abandonado del todo), como el trasvase de material, en el total de los seis números que conforman la partitura de *Alma de Dios*. Así, por ejemplo,

---

<sup>18</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 124.

la “Introducción” es una copia literal del preludio orquestal que precede a las “Seguidillas del fuelle” (Nº 3); mientras que el “Intermedio” (Nº 1) ofrece la “Canción húngara” (Nº 5) y la primera intervención de la cantaora M<sup>a</sup> del Carmen en el Nº 4, previo al tempo de farruca<sup>19</sup>.

Los patrones rítmicos que se adivinan en esta obra son ofrecidos instrumentalmente como preludios a los cantables que los desarrollan. Esta característica, surgida del hábito de esbozar y colegir motivos, es apreciable, especialmente, a la hora de configurar los últimos números, que nutren el Intermedio, como es el caso del “Tiempo de Tango” de La Farruca (Ejemplo 10). Aunque, en otras ocasiones, los patrones constituyen la base recurrente sobre la que discurre la melodía del cantable, como el ritmo de habanera en el “Nº 5. Canción húngara” (Ejemplo 11).

Ejemplo 10. Nº 4. Escena y baile “La Farruca” de *Alma de Dios*.

The image shows a musical score for a piano piece titled "Tiempo Tango". The score is written in treble and bass clefs. It begins at measure 35. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Tiempo Tango". The music features a series of chords in the right hand, many of which are grouped as triplets. The left hand has a more melodic line with some triplets. There is a dynamic marking of *f* (forte) in the second system. The score ends at measure 39.

<sup>19</sup> Aunque se ha pretendido emparentar con el folclore andaluz, según Manuel Ríos, «su origen se encuentra en el norte de España, y fue llevado a Andalucía a mediados del siglo XIX por los mozos que iban a esa región a trabajar como temporeros a establecerse como taberneros o freidores de pescado. Sería después cuando sufriría una adaptación por los músicos andaluces, que la aflamencarían. La manera flamenca de este cante se popularizó enormemente en la primera mitad del siglo XX, y se interpreta con aire de soleá» (Manuel Ríos Ruiz, *Introducción al cante flamenco* (Madrid: Ediciones Itsmo, 1972), 92.

Ejemplo 11. N° 5. Canción húngara de *Alma de Dios*.

The image shows a musical score for a Hungarian song. It consists of three staves: a vocal line at the top, a piano accompaniment in the middle, and a bass line at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "Can- ta va - ga - bun - do tus mi - se - rias por el mun - do". Above the vocal line, there are markings "pesante" and "a tempo". Below the piano accompaniment, there are markings "pesante" and "a tempo".

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Otra naturaleza y relación se muestra en el "N° 3. Ensayo de la misa", en el que se entona de forma paródica un fragmento de la sección del Gloria, "Gratias agimus tibi". Es, en realidad, el único que no ofrece una conexión directa con el resto de los números. No obstante, pueden percibirse ciertas afinidades entre la sección del *Kyrie* inserta dentro del Intermedio y esta misma sección de su *Misa de Gloria a tres voces y coro* (Ejemplo 12a). Si bien, ni tonalidad, ni compás muestran semejanza alguna, sí que se observa un mismo uso y disposición de figuras musicales, así como el tratamiento interválico en la melodía, en particular, al entonar en su "Misa de Gloria" el "Christe eleison". Véase gráficamente esta afinidad (Ejemplo 12b).

Ejemplo 12a. *Kyrie de la Misa de Gloria a tres voces y coro* de José Serrano.

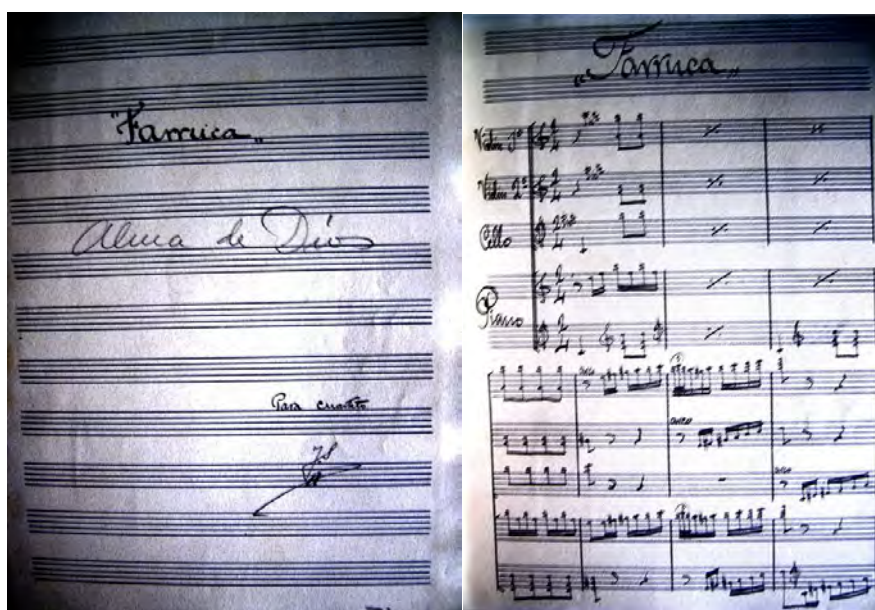
The image shows a musical score for a Kyrie. It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, and Tenor) and one piano accompaniment staff at the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: "CORO\_(dentro) Ky- ri e e- léi - son, e- léi - son e- léi - son". The piano accompaniment starts with a forte (f) dynamic and includes a fermata.

### Ejemplo 12b. "Nº. 3. Ensayo de la misa" de *Alma de Dios*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Esto remite, de nuevo, a otra de las características Serrano, esto es: la reutilización de otras creaciones suyas. Su carpeta de aprovechables contiene algunas de las piezas inéditas del compositor (piezas para piano, cuartetos...) entre las que conserva precisamente un cuarteto con el nombre de farruca (Imagen 1), de la que el maestro hizo uso. Esta creación camerística para dos violines, violonchelo y piano que escribiera Serrano es, literalmente, una copia de la farruca que se recoge en el Nº 4 de *Alma de Dios*. La digitalización de la portada donde el maestro anota en carboncillo la obra en que reutilizará dicho cuarteto no deja lugar a dudas. El cuarteto es idéntico a la parte central del Nº 4, que el mismo maestro especificó con "tempo de farruca".

Imagen 1. Portada y primera página de la "Farruca" para cuarteto



Digitalización a partir del documento original del Archivo Familiar de Serrano.

En relación con la popularidad alcanzada por *Alma de Dios*, el actor cómico Enrique Chicote, en su libro autobiográfico, señalaba:

Fue un éxito como no se ha conocido otro. Más de setecientos llenos consecutivos; cerca de dos mil representaciones hicimos entre Madrid y provincias... Un amigo mío que suele viajar por el extranjero me decía un día: "He oído el *vagabundo* en todos lados; donde menos se espera se oye la canción: la he oído hasta en Egipto"... No exageraba; la popularidad que alcanzó el *Canta, vagabundo* no ha sido superada por ninguna otra canción<sup>20</sup>.

A pesar de este apunte de Chicote y su perdurabilidad en cartelera; curiosamente, más de la mitad de las críticas del día siguiente al estreno de *Alma de Dios* no recogían ni una frase alusiva a la recepción de la partitura de Serrano; sólo impresiones generales como «la música es muy agradable»<sup>21</sup>; «la música corre pareja con el libro»<sup>22</sup> o «En la parte musical ha hecho verdaderos primores el maestro Serrano»<sup>23</sup>. De hecho, por ejemplo, el cronista de *El Día*, Enrique Cerezo Irizaga, que firmaba bajo el seudónimo de «Quasimodo», en su columna "Los estrenos", no escribe ni una sola palabra del compositor ni su música. Por el contrario, se destacaba el trabajo de los actores principales (Chicote y Loreto Prado) y la bailaora de la farruca o la escenografía con los nuevos decorados de Martínez Garí.

Con todo, no faltaron rotativos que hicieron partícipe del éxito a la música, que pronto circularía por teatros, cafés y organillos. Así, el crítico del *Heraldo de Madrid* vaticinaba la popularidad de algunos de los números musicales: «Las seguidillas del *fu, fu*, que pronto se harán populares, pueden citarse como modelo en su género». De manera irónica, el crítico de *El País*, augurando la perdurabilidad de la pieza, refería a otras cuestiones en el candelero: «Y los autores pensaban, ¡artistas todo idealidad! en las futuras liquidaciones de la Sociedad de autores»<sup>24</sup>, sin duda, copiosas ante los datos referidos al número de representaciones.

Esta confirmación de Serrano como compositor popular espoleó el interés de instituciones u organizaciones por contar con su presencia y/o colaboración,

---

<sup>20</sup> Enrique Chicote, *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. (Madrid: Aguilar, 1944), 237.

<sup>21</sup> "Veladas teatrales", *La Época*, 18 de diciembre de 1907, 1.

<sup>22</sup> «Piza» [Alejandro Pizarroso Bono], "Los teatros", *El Globo*, 18 de diciembre de 1907, 1.

<sup>23</sup> Hernández Bermúdez, "Crónica teatral", *La Correspondencia Militar*, 18 de diciembre de 1907, 3.

<sup>24</sup> H, "Por los teatros", *Heraldo de Madrid*, 18 de diciembre de 1907, 1.

al tiempo que se reconocía su trabajo en el mundo musical nacional. En este sentido, la repercusión más inmediata será la propuesta para componer el Himno de la Exposición Regional Valenciana que se llevara a cabo en 1909. Sin embargo, curiosamente, este momento álgido en su carrera marca, también, el final de su periodo más fecundo. Las pruebas no dejan lugar a dudas: en 1908 Serrano se tomó un año sabático, y en 1909 solamente vio la luz una producción lírica en que participase el músico valenciano.

Además, tal como ocurriera en *La suerte loca*, se aludía a la excesiva duración de la obra y al acierto de los libretistas al alejarse de la contaminación del teatro sicalíptico que impregnaba gran parte del género. En este sentido, son bien elocuentes, las palabras del crítico de *La Época*: «Todo esto sin apelar a desnudos, ni a chistes obscenos, ni a ninguna de las artimañas a que frecuentemente se acude en el género chico»<sup>25</sup>. Tan sólo José de Laserna en *El Imparcial* y José Alsina en *El País* ofrecen ciertas apreciaciones, algunas de cierta dureza. De Laserna expone:

La música está bien servida, aunque en realidad la comedia no necesitaba música alguna. Pero... ¡las cosas! Las cosas aquí son los obligados “couplets” y la miaja de baile, que, por cierto, ayudan al éxito extraordinariamente. Menos necesario era el coro de los gitanos transeúntes. Pero, por tener de todo tiene esta obra su poco de Ibsen, vamos al decir. Esos gitanos son “les revenants” de “La balada de la luz”<sup>26</sup>.

Por su parte, José Alsina remarcaba el papel de la música, aunque con algún lunar, para la consecución del éxito frente a la crítica del libreto. Así, en referencia a la música, reseñaba Alsina lo siguiente:

El maestro Serrano ha escrito una partitura muy linda, que gustó mucho. A ella principalmente debieron los autores del libro el éxito unánime de *Alma de Dios*. Se repitieron varios números, entre ellos el de los húngaros, muy bonito, pero de escasa originalidad, y de un intermedio. Hay además un tango –como veis, la obra es un muestrario– repetido también, que bailó admirablemente la señorita Girón<sup>27</sup>.

Precisamente, ese muestrario, a que se refiere Alsina, compendiado en *Alma de Dios*, sirve para ejemplificar las propuestas entre las que se mueven las creaciones de este intenso periodo creativo.

---

<sup>25</sup> “Veladas teatrales”, *La Época*, 18 de diciembre de 1907, 1.

<sup>26</sup> J de L, “Los teatros”, *El Imparcial*, 18 de diciembre de 1907, 4. La balada de la luz es una zarzuela de Amadeo Vives con texto de Eugenio Sellés, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 12 de junio de 1900.

<sup>27</sup> José Alsina, “Por esos escenarios”, *El País*, 18 de diciembre de 1907, 2.

## VIII. 4. Un balance final positivo y representativo

Tal como hiciera en la mayoría de los sainetes de costumbres populares como *La reina mora*, *Moros y cristianos* o *La reja de la Dolores*, se aprecia una búsqueda de ahondamiento en lo popular rural; incluso hay referencias al folclore en, por ejemplo, *La noche de Reyes*. Esto sucede, en ocasiones en las que Serrano trabaja en solitario. Por el contrario, en las producciones “más inverosímiles” (los libretos de viajes), tales como *El perro chico*, *El pollo Tejada* o *La suerte loca*, hay una tendencia a recurrir a lo popular urbano. Aquí, en colaboración con Quinito, encontramos un guiño a los bailables de moda. Es más, tal como se ha podido comprobar, a pesar de su declarada antipatía hacia los nuevos aires que llegaban de otras latitudes, no dudó en emplear los recursos que estos le ofrecían y en sumergirse en propuestas que acapararían el gusto de la masa social en aquellos momentos.

No puede obviarse, no obstante, que los éxitos literarios de los dramaturgos contribuyeron a que Serrano entrase a formar parte de una selecta élite de personajes “públicos”. Pues, aunque Serrano trabajó con diferentes libretistas, sus principales asociados, en esta etapa de fecundidad, fueron Thous y Cerdá. Baste señalar que, con excepción de la referida obra de Thous y Cerdá, todas las obras en que participó Serrano en el año de 1907 se debieron a la pluma de los hermanos Quintero o los asociados Arniches-García Álvarez.

Aunque la colaboración, tanto literaria como musical, era un procedimiento frecuente por aquella época (algo que prácticamente ningún compositor ni libretista renunció); el caso de Serrano muestra una predilección por esta práctica durante un período concreto. Si bien, como se observa en el Gráfico 1, el número de obras desciende de una década a otra, la mayor parte de sus obras más emblemáticas fueron escritas sin colaboración alguna.



Gráfico 1. Obras de Serrano en diferentes etapas con y sin colaboración.



Otro dato que descubrimos al analizar este apartado de colaboración es la asociación preponderante, en el plano musical, con Quinito Valverde, especialmente en el periodo que estamos analizando: 1904-1907. Véanse si no los siguientes gráficos donde se muestran los maestros con los que colaboró Serrano y compárense con el período anteriormente citado.

Gráfico 2. Colaboración de Serrano con otros compositores.

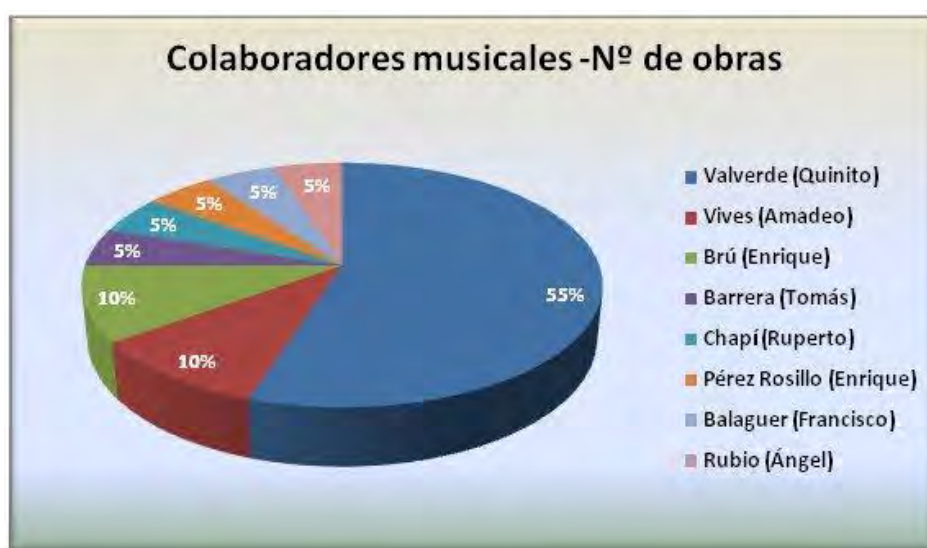


Gráfico 3. Colaboración de Serrano con otros compositores entre 1904-1907.



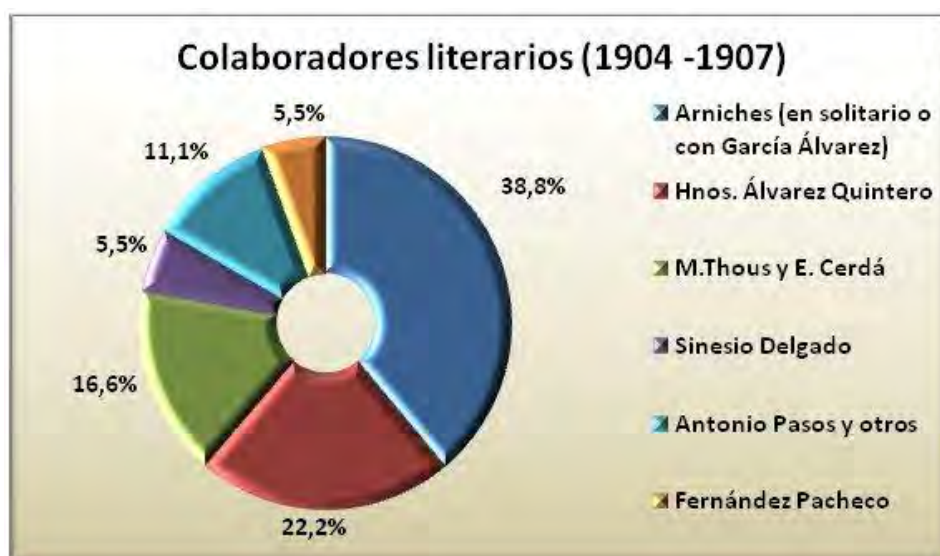
Ello, como es lógico, afecta al uso de mayor o menor frecuencia de bailables de moda y, en consecuencia, a una menor inserción de música extraída de modelos de la música popular española. Si bien, habría que clarificar que la habanera, el tango o el chotis son ritmos “populares” de aquella época, aunque propiamente no formen parte del acervo musical que configura el folclore que se ha denominado “hispano” como: la jota, el fandango, las seguidillas... a los que Serrano acudió en contadas ocasiones.

En el plano literario, se observa una predilección por ciertos autores que muestran dos vertientes bien distintas, en concordancia con la variante dentro del género. Así, por ejemplo, podemos distinguir entre las obras de Arniches (con o sin colaboración de García Álvarez), que oscilan según las etapas del primero y la influencia del segundo; los sainetes de corte andaluz de los Quintero; o las zarzuelas de costumbres regionales de Maximiliano Thous y Elías Cerdá. Pero, sin duda, tal como se observan en los gráficos 4 y 5, Arniches es el autor de la mayoría de los libretos a los que puso música Serrano.

Gráfico 4. Colaboración de Serrano con los principales dramaturgos Serrano.



Gráfico 5. Colaboración de Serrano con autores literarios entre 1904-1907



Esta exposición gráfica evidencia la variedad de modelos lírico-teatrales a los que Serrano se acercó entre 1904-1907. Los años que siguieron a esta etapa contemplaron la inmersión de Serrano en otros modelos que ascendían entre los gustos del público. Así, la opereta y la revista suponen nuevos

campos a los que Serrano acudirá durante la segunda década del siglo XX y en los que, igualmente, obtendrá éxitos de taquilla.

### **Resumen:**

En la línea de los años anteriores, las páginas musicales de Serrano atienden a asuntos que se mueven entre lo sentimental y lo cómico, pero con una propensión a buscar la verosimilitud de las escenas mediante inserción de música diegética. *La banda nueva*, con sus pasodobles, la cita de un fragmento de *Marina* de Arrieta en *La suerte loca* o el coro de la iglesia en *Alma de Dios* son ejemplos de ello. Además en todas estas producciones se vislumbra una querencia hacia ritmos de amplia difusión en el Madrid de aquella época, tales como la habanera y el tango en *La suerte loca* o las “Seguidillas del fuelle” en *Alma de Dios*. Es en este último trabajo donde Serrano vuelve a lograr un equilibrio entre lo trágico y lo cómico, de manera análoga a *La reina mora*, pues ambas delimitarán una etapa caracterizada no solamente por su intensidad creativa sino por el uso de procedimientos compositivos diversos, desde la recurrencia evocadora y la cita temática en diferentes números, hasta la presentación de números inconexos.

## **PARTE III**

# **EL DICTAMEN DEL PÚBLICO: OTROS CAMINOS**



## IX. (1909-1914) ENTRE MELODRAMAS, ZARZUELAS ARREVISTADAS Y OPERETAS

Tras su periodo más productivo, Serrano no muestra un cambio sustancial en su estilo compositivo; y a pesar de la intermitencia de sus estrenos, no renuncia a sus recursos estructurales y rasgos caracterizadores de situaciones o ambientes de índole diversa. Páginas instrumentales, números coreados, romanzas y dúos de elogiado ingenio melódico conviven en la práctica totalidad de las obras del maestro valenciano; si bien, y como es norma en este género, no todos alcanzan el grado de popularidad deseado por su creador. En este sentido, a Serrano se le ha etiquetado como compositor dramático, especialmente por su don de recrear situaciones que invierten un ambiente de emotividad.

Sin embargo, como se viera ya en su etapa de mayor fecundidad compositiva (1904-1907), un buen número de cantables que alcanzaron amplia popularidad y difusión en su época, escritos por Serrano, se alejaban del contexto melodramático que contenía la obra; pertenecían a situaciones banales o desgajadas del hilo argumental, que habían servido de excusa para la inserción de un número musical. Cantos individuales, colectivos (especialmente a ritmo de jotas o habaneras) o de agrupaciones de diversa configuración, tales como la “Habanera de los reyes godos” de *El trébol*, el “terceto del Pay - Pay” de *El perro Chico*; “El tango de la canariera” de *El pollo tejada*, la “Canción húngara” de *Alma de Dios*, e incluso algunos números individuales insustanciales para la trama como las “seguidillas del fuelle” de la misma *Alma de Dios*.

Aquellos números, que por sí solos podían interpretarse en diversos espacios, a modo de cuplés, llevaban apareada una cuestión referida por los cronistas del momento, a saber: la desconexión de la música con la trama del libreto. El carácter comercial del género chico y el influjo de otras modalidades, tales como la revista, el melodrama y la opereta, en boga, impulsaban a libretistas y compositores a buscar soluciones híbridas que les conciliasen con un público (asiduo, todavía, a los coliseos de solera). Este sentir era

recogido por José Alsina a propósito del estreno de una de las obras de Serrano: *La alegría del batallón*.

Si los tiempos fueran otros, aquellos inolvidables en que la palabra de los sacerdotes de Apolo, tenía sobre las multitudes un valor casi sagrado, cuando los sentimentalismos de *Dolorettes* o de *El puñao de rosas* inauguraban eras en el arte pequeño, al estallar en los débiles cráneos de jovenzuelos aficionados al trimestre. Si fuera entonces, yo estaría preparado a relataros un éxito resonante. Pero el «órgano» de la «catedral» famosa ha disonado con frecuencia y los fieles saben, por lo menos, tanto latín como los oficiantes. Y yo no he oído, como hubiera sido mi deseo, los delirantes aplausos de una muchedumbre entusiasmada, sino el beneficio comedido y cortés de oyentes, habituados ya «al libre examen»<sup>1</sup>.

El encumbramiento de un grupo de obras suele conllevar una ponderación desigual del conjunto productivo y tiende a interpretaciones generalizadas, por la propensión a etiquetar al compositor dentro de una modalidad concreta. En el caso de Serrano, no debemos soslayar el propósito comercial que preside el teatro de “su momento”, más aun el del género chico, sin menoscabar el mérito artístico del trabajo que se presenta a escena. Es en el contexto mercantilista, en el que la producción de nuestro compositor se desenvuelve, donde se hace comprensible el acercamiento a otro tipo de espectáculos. El objetivo es atraer a la masa social con productos que procuren hilaridad, descaro, estremecimiento, afligimiento....

Serrano es perfectamente consciente de la creciente simpatía que despiertan otras variedades escénicas, de ahí su participación en proyectos que contemplan elementos de estas o se sumergen totalmente en dicha modalidad. A pesar del intento de eludir este aspecto, como se verá, Serrano no se mantiene al margen, como es lógico, del gusto del público por cierto tipo de obras. Lo sensiblero, lo dramático y lo cómico harán acto de presencia en las creaciones en las que colabore durante los próximos años. Verán la luz números de diversa naturaleza e implicación en la trama, pues cualquier excusa sirve para insertar un cantable o unailable.

El influjo de las diferentes propuestas de los locales de ocio es perceptible en las producciones de Serrano que siguieron a *Alma de Dios*. Los libretos tienden a incorporar elementos ilusorios o escenas de situaciones fantásticas que propician la inserción de números musicales para estas y no ofrecen la

---

<sup>1</sup> José Alsina, “Por los teatros. Apolo”, *El País*, 12 de marzo de 1909, 2.



oportunidad de conectarse con el resto de las escenas que cobran mayor verosimilitud.

## **IX. 1. Bajo la influencia de los cuplés: *La alegría del batallón*, *El trust de los tenorios* y *El palacio de los duendes***

*La alegría del batallón*, obra a la que puso música Serrano, tras su “descanso” después de *Alma de Dios*, era la adaptación melodramática de Carlos Arniches y Félix Quintana Duque<sup>2</sup> sobre un viejo cuento militar (conocido en ambientes castrenses<sup>3</sup>). Estrenada en el teatro Apolo el 11 de marzo de 1909, concentraba la acción en el Maestrazgo, durante la segunda guerra civil<sup>4</sup>. La multiplicidad de tipos regionales, puesta de manifiesto en el deje de los personajes (un gallego, un maño, un andaluz, los valencianos de la casa donde se hospedan), ofrecía a Serrano la oportunidad para inserir tópicos de determinadas áreas geográficas y material folclórico de estas, pero el compositor se inclinó por la situación dramática de cada momento.

Así, en la “Introducción” recrea el ambiente donde se desarrolla la acción con toques de marcha militar a cargo de cornetines y tambores, al tiempo que aprovecha para presentar uno de los temas, que entonará la protagonista del cuento, Dolores, en su romanza. Este tema, de carácter dramático, tomará relevancia a lo largo de la obra al ser evocado instrumentalmente en preludios a los cantables, en intermedios o al formar parte de los temas que se desarrollan en el dúo entre los protagonistas. Con todo, a pesar del lirismo que

---

<sup>2</sup> Oficial del ejército.

<sup>3</sup> Diversas crónicas del estreno ponen de manifiesto que el argumento era conocido con anterioridad con expresiones como: «que en tiempo fue muy popular entre la Milicia» (R.S, “Los teatros”, *La Correspondencia de España*, 12 de marzo de 1909, 5); «El cuento conocido de *La Correspondencia Militar*, en donde lo ha referido, con las galas y primores de su brillante ingenio, mi tocayo Bermúdez de Castro» (M. Bermúdez, “Crónica teatral”, *La Correspondencia Militar*, 12 de marzo de 1909, 3).

<sup>4</sup> Esta ubicación temporal especificada al inicio del libreto se refiere a las guerras carlistas; sin embargo, el conflicto, la Segunda Guerra Carlista (1846-1849), ha sido cuestionado por muchos historiadores como tal guerra, pues para algunos expertos, esta no fue más que un levantamiento popular en distintos puntos de Cataluña. Es más, el cronista de *La Correspondencia de España* señala: «Al comenzar la guerra estamos en plena guerra civil o en vísperas de ella, de la última, allá por el año mil ochocientos setenta y tantos» (R.S, “Los teatros”, *La Correspondencia de España*, 12 de marzo de 1909, 5). Esta referencia corresponde a la Tercera Guerra Carlista (1872-1876) en la que la zona del Maestrazgo tuvo especial protagonismo.

Serrano despliega en este número y en la romanza, los cantables melodramáticos por excelencia. La prensa no otorgó grandes elogios al dúo (Nº 3), que evocaba claramente la “Escena de la cárcel”<sup>5</sup> de *La reina mora*, por lo que se alteraba la constante que había caracterizado las producciones más representativas de Serrano.

Por el contrario, los números que más agradaron a los concurrentes al estreno (y los que más se popularizaron) fueron los de cariz cómico o desenfadado. Casualmente, o no, todos ellos estaban elaborados sobre una base rítmica de bailables, conocidos y empleados en el entorno teatral del género chico. Estos cantables ocupaban los primeros y últimos cuadros del cuento. Así, en el primer cuadro uno de los soldados entona unas guajiras (“Nº 1. Canción y guajiras”) y, poco después, sus compañeros son los responsables de un número que intercala una jota (“Nº 2. Jota del gato”). Junto a estos cantables, la crítica destacaba la canción que entona la gitana (“Nº 4. Canción gitana y Final”) tras su visita (y dúo) a su amado preso.

Aunque el ritmo es diferente en cada uno de los cantables, Serrano no varía su procedimiento compositivo y la estructura interna es prácticamente idéntica: un tema repetido (preludiado, en ocasiones) al que le sigue un interludio instrumental; un tema contrastante y vuelta al tema inicial. Esta organización se acerca en gran medida a la que puede descubrirse en números sueltos o cuplés del momento. El ejemplo gráfico sobre el trasvase de motivos, entre orquesta y voces, del tema inicial de la “Jota del gato” puede resultarnos útil para comprobar este procedimiento (Ejemplo 1). El inciso melódico rítmico (resaltado) y motivo temático (notas coloreadas), expuestos por la orquesta, se extienden por el número. Esta reiteración se descubre, también en la jota coreada.

---

<sup>5</sup> En ambas escenas, los amantes cantan cuando están encarcelados por delitos relacionados con el amor. En ambos casos el canto andaluz está presente.

Ejemplo 1. N° 2. Jota del gato de *La alegría del batallón*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Si bien no se encuentran diferencias sustanciales en la manera de escribir de Serrano en las obras que siguen a *Alma de Dios*, hay una propensión (debido a las exigencias de determinados libretos) a crear números “sueños”, que se acercan al carácter arrevistado de la zarzuela, lo que lleva a expresiones tales como «La música, del maestro Serrano, aunque no tenía momento oportuno para desarrollarse, es digna de su fama»<sup>6</sup>; «Pepe Serrano

<sup>6</sup> Un abonado, “Cosas de teatros”, *La Época*, 12 de marzo de 1909, 1.

no tiene en la obra situaciones propicias y musicales»<sup>7</sup> o «En *La alegría* sobra la música»<sup>8</sup>. De este modo, Serrano se ve “forzado” a buscar el recurso que dé unidad a la partitura en las introducciones y los intermedios.

Esta supuesta desconexión de música y libreto o la introducción de números musicales en situaciones de escasa relevancia, es abordada ya en producciones anteriores, especialmente en situaciones de gran agudeza cómica. Recordemos títulos, con música de Serrano, tales como *El pollo Tejada* o *El perro chico*, en que, incluso, aparecen números de revista o cuplés donde se muestra ya un acercamiento de la zarzuela al género de la revista. Esta tendencia se hace más evidente en la humorada *El trust de los tenorios*, con texto de Arniches y García Álvarez, que se estrenó en el teatro Apolo el 12 de marzo de 1910 y a la que puso música Serrano. Como en las producciones anteriormente referidas, *El trust de los tenorios* sigue la línea cercana al «vodevil de revista, teatro de varietés, lo que se llamó género ínfimo, lo que habría sido opereta en Centroeuropa»<sup>9</sup>. Comedia musical ligera y desenfadada, con situaciones que buscan provocar la risotada y de argumento trivial.

En este caso, como en el de *El pollo Tejada*, estamos ante Perico Saboya, uno de los socios más antiguos de un prestigioso club de Madrid de Don Juanes que, por haberle dado calabazas una simple planchadora, se ve amenazado de expulsión de aquella asociación. Para evitarlo, Saboya apuesta 25.000 pesetas y su rehabilitación en calidad de presidente del club si consigue conquistar a la primera mujer que vean pasar por la calle. Lo que nadie se espera es que esa dama sea Isabel, la esposa del propio presidente del club, Cabrera. El temor a que Saboya conquiste a su mujer hace que Cabrera huya desesperadamente con su cónyuge a París, Venecia y la India, ante la persecución de Saboya.

Estos cambios escenográficos (y ambientales), propios de las revistas, procuraban la inserción de números musicales de diversa factura; más aun, si cabe, con la inclusión de escenas en salones de espectáculos (parisinos) o fiestas carnalescas. Es precisamente en estos dos espacios donde se

---

<sup>7</sup> «Floridor» [Luis Gabaldón Blanco], “Los estrenos”, *ABC*, 12 de marzo de 1909, 9.

<sup>8</sup> «Caramanchel», “La semana teatral”, *Nuevo Mundo*, 25 de marzo de 1909, 8.

<sup>9</sup> J.C. Deus, “Y siempre zarzuelas”, *Guía Cultural*, 20 de octubre 20 de 2011.

<http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2011/10/24/p304103> (Consultada el 13 de octubre de 2014).

concentra la mayor parte del material musical, en particular, los cantables. Esto es de tal manera que, por una parte, Serrano escribe preludios e intermedios instrumentales, recogidos como números, propiamente. De otra, entre los números cantados, predominan los de conjunto; incluso los que cuentan con intervenciones de solistas contienen un episodio coral, como los “Couplets de *Mon bébé*”, la jota de la “Comparsa española” o la “Invocación y Danza oriental”.

No es menos significativo, en relación a los cantables y su vinculación con la trama, el hecho de que ninguno de estos corre a cargo de los protagonistas, es decir, los principales papeles no tienen asignado ninguna intervención musical, por lo que todos los números vocales son interpretados por “figurantes”. Estos cantables, como el resto de la partitura, muestran una amplia gama de ritmos. Puede decirse que *El trust de los tenorios* es un muestrario de bailables conocidos. Y no solo eso, constituyen un ejemplo de un programa que pudiera encontrarse en cualquier salón de espectáculos de variedades. Pero, sobre todo, Serrano intenta recrear ambientes musicales de diferentes espacios.

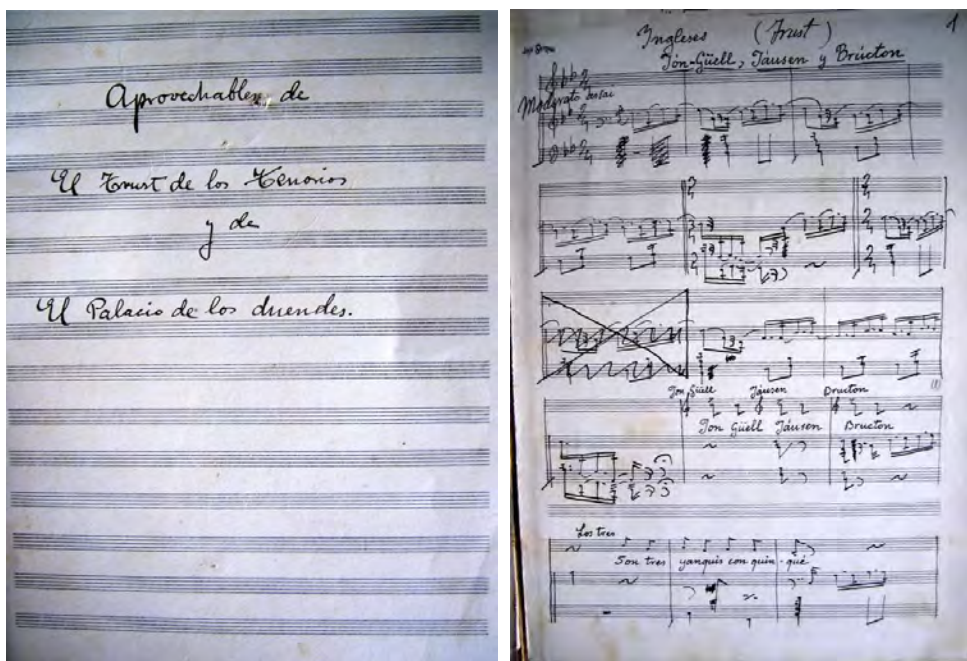
Si de una parte, los números ofrecen una sensación de desconexión con la trama, una mera excusa para introducir unos minutos musicales; de otra, Serrano aprovecha los intermedios escenográficos, contextos geográficos (transpirenaicos) distintos y espectáculos característicos de aquellos lugares para insertar un repertorio de bailables o cuplés que transportan, a modo de cuadro músico-pictórico, al público a los referidos ámbitos. La recreación musical del ambiente espacial es en el *Trust de los tenorios* el objetivo de Serrano.

Ya en el primero de los números, “Introducción. Gavota”, intenta recrear un ambiente (en este caso paródico) de reunión de “alta sociedad”. Es más, recurre a todos los parámetros clásicos de la danza francesa que acota en el título (Gavota), tales como la velocidad moderada y el inicio de las frases en mitad del compás, retrotrayendo la imagen bailable a la época dorada de esta danza: la corte de Luis XIV. Como en las piezas de aquella época, la estructura muestra una gran sencillez: un motivo característico, dos semifrases (una suspensiva y otra conclusiva) formando una frase que se repite para dar, con

posterioridad, paso a una variación de 16 compases y, finalmente, la reexposición del tema inicial.

Algo similar sucede con el “Nº 1. Intermedio. Vals-capricho”, donde pretende mostrar un ambiente de refinamiento y elegancia en uno de los salones parisinos, mediante la alusión al baile austríaco que, por otra parte, estaba de moda en la música urbana española de finales del XIX y principios del XX. Este ambiente musical se deslinda y contrasta con el del espectáculo propio de la noche parisiense (de obligada asistencia) que se había trasplantado a nuestro territorio con extraordinario éxito: las variedades o varietés. Este es el pretexto para introducir dos números más: el “Terceto inglés Güell, Yansen y Bructon”, del que se desconoce el motivo por el cual Serrano no recogió en su Antología para canto y piano publicada en 1912. De lo que sí es seguro es que Serrano “lo incluyó” en su carpeta de aprovechables y es posible que su intención fuera esta. Véase, si no, el borrador de trabajo de este número (Imagen 1).

Imagen 1. Portada del Nº 3 y de la 1ª página de este número de *El trust de los tenorios*.



Digitalización del material original del archivo familiar de Serrano.

Dentro del homenaje a este tipo de espectáculo de las variedades, no podía faltar el cuplé, tan a la moda en aquella época, con la típica introducción de las coristas, que dan paso a la canción de la cupletista en la que, como en el caso de “Mon bebé” de Serrano, contiene el estribillo pícaro y de doble sentido característico:

Madame Bobarí  
Y Henry de Tontolicán  
Un nene a Dios pedían con afán.  
El primo Vivoné  
Un elixir les dio  
Y su eficacia a todos sorprendió.  
[...]  
“Mon Bebé”  
Rico mío ven acá.  
“Mon Bebé”  
“Mon Bebé”  
para ver a tu papá  
“Mon Bebé”  
“Mon Bebé”  
Y el bebé no sé por qué  
ríe, ríe  
y mira, mira  
solamente al primo Vivoné.

En torno a la más pura tradición del género de la revista, Serrano edulcora los impases escenográficos con intermedios orquestales llenos de brillantez y vivacidad, recurriendo a determinado tipo de danzas populares que procuren transmitir diversos caracteres, desde la agitación que produce la traslación a otro espacio geográfico hasta la jovialidad que encierra un acontecimiento lúdico-festivo de cariz popular. Ambas situaciones se encuentran reflejadas por el compositor en sus dos números siguientes: “Nº 3. Intermedio. Danza Húngara” y “Nº 3bis. Tarantella”; partida y llegada de los protagonistas de la obra.

A la tremenda flexibilidad agógica, con sus *acelerandos* y *ritardandos*, que transmite la partitura de la Danza Húngara, Serrano opone el ritmo vigoroso y estricto de la tarantela italiana. No obstante, ambos números presentan una estructura sencilla; por ejemplo, la tarantela muestra dos frases que se repiten, con un patrón rítmico afín, y en forma A-B-A (Ejemplo 2); mientras que la Danza Húngara presenta la misma forma, pero en secciones que contienen dos temas contrastantes. Su carácter y, especialmente, su inicio evocan claramente

la “Danza Húngara N° 5 de Brahms en el motivo inicial y aun en el diseño melódico (Ejemplo 3).

Ejemplo 2. N° 3bis. Tarantella de *El trust de los tenorios*.

Ejemplo 3. N° 3. Intermedio. Danza húngara de *El trust de los tenorios*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

De todas las situaciones musicales es, quizás, el concurso promovido por las comparsas de nobles venecianos la que presente un postizo mayor en la trama de la obra. Sin embargo, constituye el momento de mayor concentración de números musicales, por el mero hecho de tratarse de una exhibición músico-vocal. Las cuatro canciones, los cuatro números que se exponen en la situación carnavalesca, si bien ofrecen patrones rítmicos distintos, muestran características afines. Siguiendo la práctica de los dos números anteriores, estos números están montados sobre ritmos bailables (de ahí que todos los números contengan ambos momentos, canto y baile); todos presentan dos temas de carácter contrastante, con un breve pasaje de transición entre ambos (a veces, es el mismo baile); son piezas de conjunto con esporádicas intervenciones solísticas, que cobra mayor relevancia (por la



misma idiosincrasia de la estructura arquetípica de la danza) en el “Nº 6. Comparsa Española. Jota”.

Es, precisamente, la jota, la que impactó en mayor medida al público del estreno y alcanzó mayor popularidad. Paradójicamente, letra y música fueron escritas por Serrano en muy poco tiempo. En ellas, se advierte, con mayor nitidez, si cabe, las diferentes secciones dispuestas por Serrano, de acuerdo a la estructura arquetípica del baile. La vigorosidad de la parte introductoria de la danza (Ejemplo 4); el rítmico patrón de la cuerda, simulando la rondalla, que expone su tema o “variación” y que será coreado por “todos” como cierre del número (Ejemplo 5); el carácter parsimonioso y solemne de las entradas introductorias del tenor, precedidas de los acordes “reglamentarios” (Ejemplo 6); el tema claramente delimitado, siguiendo los parámetros de la estructura tonal característica (Ejemplo 7); y la “despedida” o salida (en este caso vocal) después de la segunda copla o “canta”, hacen de este número de *El trust de los tenorios* un modelo de la jota aragonesa.

Ejemplo 4. Nº 6. Comparsa Española. Jota de *El trust de los tenorios*.



Ejemplo 5. Nº 6. Comparsa Española. Jota de *El trust de los tenorios*.



Ejemplo 6. N° 6. Comparsa Española. Jota de *El trust de los tenorios*.

31

Te quie - ro ————— Mo - re - na —————

Ejemplo 7. N° 6. Comparsa Española. Jota de *El trust de los tenorios*.

Te quie - ro ————— co - mo se quie - re la glo - ria ————— co - mo se quie - re al di - ne - ro —————

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La “Serenata veneciana” (N° 7), que sigue a la jota, no varía la estructura característica del grupo de tonadas presentes en esta función carnavalesca. También, aquí, los dos temas son fácilmente perceptibles, están delimitados por un cambio de compás (de 3/4 a 2/4) y por la introducción de nuevo patrón rítmico. La primera parte o sección muestra un ritmo de vals, mientras que la segunda deriva a otro patrón cercano a la *canzonetta* italiana. Esta creación sobre la base de patrones rítmicos repetidos, en el acompañamiento instrumental, es también visible en el número que cierra la intervención musical: “Invocación y Danza Oriental”. Así, tras la introducción rogatoria para la intercesión de la deidad, la práctica totalidad del número se desenvuelve sobre un porfiado ritmo en 2/4, que contribuye al carácter esotérico de la escena. Sin embargo, ante la intención de mostrar el ambiente oriental y el cariz cómico de la obra, Serrano no pierde ocasión de insertar su recurrente cadencia frigia dando así un ambiente andaluz, e incluso, incrustar, en el desarrollo de la pieza, un ritmo de pasodoble, coincidiendo con el vocablo “danzad”.

Nuevamente, Serrano acudía a ritmos de bailables como base para elaborar temas; una constante en su estilo, no solo en *El trust de los tenorios*,

sino en la mayor parte de sus obras líricas. Algo que, suele subestimarse a la hora de explicar la tremenda popularidad que alcanzaron, durante largo tiempo, algunos de sus números. La insistencia en elogiar la invención melódica ha hecho que se obvie, entre otras, la base rítmico-instrumental escogida para cada una de sus creaciones. No cabe duda de que la supuesta declaración de Amadeo Vives: “Si Serrano supiera algo más que solfeo, ningún músico comería en España; solo él”, ha llevado a rehuir la estimación de otros aspectos como el rítmico.

Si bien, la afirmación de Vives escondía uno de los tópicos más extendidos sobre Serrano: la supuesta limitación técnica y su dominio en la instrumentación, no es menos cierto que el catalán era conocedor de la vena melódica del valenciano y lo puso a prueba en la única producción que firmaron conjuntamente: *El palacio de los duendes*, estrenada el 28 de diciembre de 1910 en el teatro Apolo. Volvía, pues, Serrano (esta vez, en colaboración), a buscar un nuevo éxito, siguiendo la tradición de estrenar en fecha tan señalada, con un libreto de Sinesio Delgado, cuyo argumento gira en torno a las asechanzas de una pareja de caseros que han sido obligados a abandonar la vivienda por el dueño, fingiendo que en la morada habitan duendes. Estas patrañas son descubiertas por una pareja de titiriteros, dispuestos a aprovechar la situación.

La prensa atribuyó a Serrano los números dos y cuatro, esto es: “Escena de los titiriteros” (Nº 2) y “Canción del moro” (Nº 4); y en ambos se descubre el procedimiento del músico valenciano en la musicalización de las coplas entonadas. Así, la primera copla de Rosaura, la titiritera, muestra la exposición de dos frases musicales de cuatro compases cada una, estructuradas en forma A-A-B-A, sobre una reiterativa base rítmica instrumental (Ejemplo 8). Por su parte, la intervención de su acompañante, Molina, no presenta variaciones en el plano compositivo, ya que exhibe dos nuevas frases, de características similares, sobre otra base rítmica. La repetición de todo el material mostrará un intercambio de frases y patrones rítmicos entre los intérpretes. De igual modo, la “Canción del moro” (Nº 4) muestra los atributos esbozados con anterioridad, es decir, la repetición de frases y posterior variación sobre una machacona base rítmica.

Ejemplo 8. Nº 2. Escena de los titiriteros de *El palacio de los duendes*.

37

Va - ga mos no che y di - a per - di - dos y sin gui - a del pue - blo á la ciu - dad

*p*

42

y en nues - tra com - pa - ñi - a lle - va - mos la a - le - gri - a que da la li - ber - tad

*p*

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

## IX. 2. Propuestas variadas sobre la tendencia dramático-sentimental: *Barbarroja* y *El carro del sol*

El éxito a medias<sup>10</sup> de *El palacio de los duendes* no fue óbice para que Serrano renovase su colaboración con Sinesio Delgado, pero esta vez en una zarzuela ambientada en el siglo XVI, en torno al personaje histórico Jeireddín<sup>11</sup>, *Barbarroja*, título de la obra. Se trata de una producción lírica que el propio dramaturgo calificaba, según «Chispero», como “cuento de amor”. Su estreno,

<sup>10</sup> El cronista de *El País* se muestra sumamente duro con el libreto y el libretista: «El palacio de los duendes, de Sinesio, no es mucho mejor que el de sus cofrades Perrín y Palacios [El coche del diablo], y desde luego está como todo lo que Sinesio estrena en la casa, fuera del marco y en divergencia con los derroteros marcaos por las obras que más duran en los carteles de la catedral. Es un juguete cómico-lírico, y en Apolo no se juega». (X, “Apolo. Dos estrenos”, *El País*, 29 de diciembre de 1910, 2).

<sup>11</sup> También lo podemos encontrar como Hayreddín, Khair-ed Din, Hayr al-Din o Haradín, como es nombrado en el libreto de Sinesio.

en la noche del 24 de mayo de 1911, como buena parte de las creaciones de Serrano, tuvo lugar en el teatro Apolo; y, como solía ser habitual, con motivo de un beneficio; en este caso del actor Carlos Rufart.

*Barbarroja* concentra su trama en la corte italiana del *cinquecento* y, como apuntaba su libretista, la fabulación de los amores surgidos entre el famoso pirata y la primera dama, tras el apresamiento del corsario y sus secuaces. El asunto amoroso se completa con dos cortesanos en disputa por el corazón de la noble italiana. Sin embargo, el amor que ha despertado en esta el prisionero, impulsa a la dama, Isabela, a ponerle en libertad a cambio de que se comprometa a que, cuando regrese, luche noblemente y no a traición.

Como hiciera en otras ocasiones, Serrano recurre a la vinculación de temas con personajes, situaciones de la obra o aspectos conceptuales, tales como el amoroso. Así, para el segundo de los números, el “Dúo” entre Isabela y Leonardo, Serrano hace uso de un recurrente tema, a modo de ritornelo, sobre una repetitiva base rítmica, que sirve para las coplas de ambos intérpretes (Ejemplo 9). Es este un recurso característico en la obra de Serrano que, sin duda, ayudó, en múltiples ocasiones, a interiorizar (y, en consonancia, familiarizarse y popularizar) la tonada por parte del público asistente. Y, como es también habitual en Serrano, la inserción de temas que preceden a la repetición del tema inicial, conllevan el cambio de tempo, tonalidad y diseño rítmico de la frase cantada y de la base acompañante.

#### Ejemplo 9. N° 2 Dúo de *Barbarroja*.

15

mia mor quees tan gran dey pu ro quees táen él mi vi daen te ra pues

20

mo ri ré de se gu ro cuan do en el al ma mue ra. A mor que es jar dín de

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Las mismas características compositivas albergan los siguientes números: “Nº 3. Entrada de Barbarroja”, donde se exponen los temas que serán asociados al pirata y a la dama de la corte; “Nº 4. Plegaria y canción pirata”, en el que el tema pirata adopta un acompañamiento característico alternándose con un tema asociado a Leonardo, de carácter, tempo y acompañamiento distintos al de los bucaneros apresados. Mientras que el último de los números: “Nº 6. Escena y fuga de Barbarroja” solo sirve para evocar los temas relacionados con Barbarroja y sus secuaces, que habían sido expuestos ya en el número 3.

Esta producción no obtuvo el rotundo éxito de otras, y aunque la prensa destacó la música por encima del libreto; este arrastró a la otra parte, contagiándola, hasta el punto de tachar el trabajo musical de «unos numeritos que recordaban a otros del mismo [autor] ya conocidos»<sup>12</sup>. Si bien se hacía evidente su procedimiento compositivo, no puede decirse que en esta ocasión Serrano hubiera hecho uso de material anterior ni que hubiese recurrido a elementos del folclore popular. Aquella producción insistía en buscar una unidad mediante la continua evocación de motivos y temas asociados en los distintos números, tal como había procedido en otras obras suyas aplaudidas por el público; sin embargo, en *Barbarroja*, estos eran evaluados como piezas independientes. Y, casualidad o no, como sucediera en creaciones anteriores concentradas en un ambiente pseudohistórico (recuérdese *Don Miguel de*

<sup>12</sup> F. E., “Por los teatros”, *El País*, 25 de mayo de 1911, 1.

*Mañara*), Serrano no consiguió que el público apreciase la labor de conjunto de su partitura.

Volvería Serrano a recordar Italia en su siguiente producción; pero esta vez desde una óptica bien diferente: la rememoración de una de las fiestas paganas asociadas a una ciudad de aquella península, cual es el carnaval de Venecia, de difusión internacional y a la que ya se asistió en *El trust de los tenorios*. Sin embargo, más allá de la emulación o asistencia a la referida celebración, *El carro del sol*<sup>13</sup> (el trabajo que siguió a *Barbarroja*, firmado por Serrano) contiene unas características que, sin ser novedosas en cuanto a su tratamiento compositivo, obligan a abordar aspectos tales como: las referencias al folclore y tradiciones festivas de su tierra natal, la hibridación de la zarzuela, o alusión a elementos y/o tradiciones musicales, en particular del Mediterráneo.

Mucho tiene que ver con ello la colaboración de Serrano con Maximiliano Thous, autor del libreto de *El carro del sol*, que, como en *Moros y Cristianos* (en aquella ocasión con la colaboración literaria de Elías Cerdá), procuró un contexto geográfico que le era familiar a Serrano y unas escenas que posibilitaban la incorporación de música y tradiciones musicales. Es esta una tendencia del momento (la creciente relevancia de la música frente al libreto), como lo es, también, la extensión temporal (la obra excede la hora habitual del género chico) y «en este tiempo se combina la zarzuela tradicional con la opereta, género que iba a calar muy hondo en los escenarios españoles de la segunda década de nuestro siglo con sus historias románticas y sus melodías almibaradas y sentimentales»<sup>14</sup>.

Con todo, no puede obviarse un cierto paralelismo entre *El carro del Sol* y *El Trust de los tenorios* de Arniches y García Álvarez. Si en la obra de los citados comediógrafos recorríamos varios países (e incluso continentes); las tres jornadas festivas organizadas por una sociedad de artistas de Valencia, en *El carro del sol*, son dedicadas a diferentes culturas relacionadas con el mar Mediterráneo y el sol. Se rendirá homenaje, así, a la parte más occidental del Mundo Árabe<sup>15</sup>, el Lejano Oriente<sup>16</sup> y el Mediterráneo Occidental<sup>17</sup>,

---

<sup>13</sup> Estrenada la noche del 4 de julio de 1911 en el Gran Teatro de Madrid.

<sup>14</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 92.

<sup>15</sup> La zona del Magreb (lugar por donde se pone el sol, el Poniente). De hecho, el programa de festejos ideado por la asociación de artistas detalla: «Primer día: vida oriental. Se exige a todos el traje de berberisco». Thous, *El carro del sol*. (Madrid: Sociedad de Autores Españoles,

respectivamente, sin viajar “físicamente” a dichos escenarios; tal como sucede en *El trust de los tenorios*. Sin embargo, frente a la creación de números independientes de aquella obra, *El carro del sol* contiene un tema que intenta dar unidad a todos los números, con lo que debería matizarse lo expuesto en sentido contrario por Díaz y Galbis<sup>18</sup>.

Entre las obras lírico-teatrales compuestas por Serrano y ambientadas en su entorno nativo más próximo (entre las cuales podríamos citar *Moros y Cristianos* o *La Banda Nueva*), *El carro del Sol* constituye un ejemplo más de la concepción de la obra por números; sin embargo, es un fiel reflejo de los recursos puestos en práctica por el compositor para lograr la conexión entre entorno geográfico, situación escénica y ambientación sonora. La cita de escenas músico-teatrales célebres, de piezas folclóricas, junto al uso de bases rítmicas vinculadas a tradiciones musicales o elementos propios de estas, son algunas de las tácticas empleadas por Serrano para conseguirlo.

De otra, la relación simbólica que contienen diferentes escenas, expresiones obsesivas, el mismo título, y aun la ubicación geográfica del asunto, son aspectos que de algún modo están conectados con el eje Serrano-Mediterráneo-tradición. El hecho de retratar (como el mismo Joaquín Sorolla hizo con la playa de la Malvarrosa) las costumbres y tradiciones que el propio Serrano experimentaba en el pueblo valenciano de El Perelló<sup>19</sup>, donde pasaba sus temporadas estivales (incluso, con el devenir de los años, temporadas más largas); la referencia al Mediterráneo como punto de encuentro de culturas diversas<sup>20</sup> y espacio predilecto de Serrano<sup>21</sup>; el carácter polisémico y

---

1911), 13. Esta referencia a los bereberes aparece por la vinculación que durante siglos se estableció entre estos pueblos y las regiones costeras de Marruecos, Argelia, Túnez y Libia, conocidas como costas berberiscas.

<sup>16</sup> La segunda jornada de los artistas de *El carro del sol* está dedicada al «país del Sol: todos nos volveremos chinos» (Thous, *El carro del sol*, 13).

<sup>17</sup> Representada, aquí, por la ciudad de Venecia, bañada por el Mediterráneo.

<sup>18</sup> Díaz y Galbis, al tratar esta zarzuela, señalan que «son todos números independientes que no trasvasan los materiales de unos a otros». Sin embargo, es necesario advertir que el tema con que se inicia la introducción adopta un papel simbólico con el que se intenta vincular los diferentes números, ya que también aparece incrustado en la parte central del “Nº 3. Romanza”; introduce el “Nº 4. Intermedio y Canción del Club” y el “Nº 5(A) Introducción”. El tema aparece vinculado al protagonista masculino, Antonio.

<sup>19</sup> Los lugareños (y diferentes entrevistados y biografías) refieren las horas de ocio del compositor entre partidas al chamelo en el casino de aquel poblado marítimo o pescas “ausentes” en el canal que conecta El Perelló con la Albufera.

<sup>20</sup> En particular, en las costas de Levante.

<sup>21</sup> El maestro valenciano mandó edificar su chalet mirando al mar y a pie de costa.



metafórico del astro relacionado con el significado del propio título<sup>22</sup>; y la referencia a costumbres festivas (la misma “batalla de las flores”, en Valencia, dentro del apartado autóctono), busca ser representado en la partitura que Serrano diseñó para *El carro del sol*.

Como ya hiciera con *Moros y Cristianos*, Serrano se sirvió de material del folclore autóctono para situar geográficamente la acción. Una popular jota valenciana y las coplas del cantaor ocupan la práctica totalidad de la “Introducción y N° 1”, (salvo el tema inicial). En la ejecución de esta jota Serrano no se olvida de procurarle un acompañamiento que emule la parte aguda de la rondalla (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Introducción y N° 1 de *El carro del sol*.

The image displays a musical score for the introduction and first number of 'El carro del sol'. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a guitar accompaniment on a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Mas que al sol del me-dio di-a', 'mas que al sol de me-dio-di-a', and 'quie-ro el sol de ma-dru-ga-da'. The guitar accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking 'p' (piano) in the first system. The vocal line includes various note values and rests, with some notes tied across measures.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

<sup>22</sup> El protagonista masculino, Antonio, está obsesionado en terminar un cuadro que está pintando a orilla del mar y se queja de «que el sol se le escapa» en las horas del crepúsculo. Sin embargo, del mito griego de Faetón y el carro del sol (que simboliza el que quiere alcanzar lo que está más allá de sus fuerzas) subyace la interpretación que el libreto vincula con el asunto amoroso y que envuelve la trama, ya que metafóricamente, el “sol” de Antonio es su amada, Angelita. Ello queda evidenciado con la frase final de Antonio: « ¡Hoy no se escapa el sol!...¡¡Viene conmigo!!».

La ocasión de asociar música y entorno geográfico es aprovechada por Serrano para hacer uso de un recurso que encontramos en otras obras suyas, cual es la emulación de fragmentos de zarzuelas célebres. En este caso, por su vinculación con el mar y Levante, la cita casi literal corresponde al popular número de *Marina* (el N° 4) de Arrieta, en que el protagonista, Jorge, realiza su entrada entonando “Costas las de Levante”. Sin embargo, en esta parodia se adapta el texto al contexto de la obra:

Costas las de Levante,  
playas del Perelló  
dichoso el momento  
que aquí vine yo.

El cambio de situación contextual, posibilita a Serrano la oportunidad de inserir un número de caracteres totalmente distintos. Así, el número que sigue a esta introducción de carácter folclórico, la “Canción Mahometana” (N° 2), contiene, igualmente, rasgos característicos de las obras del músico valenciano. En concreto, podemos ver la presentación instrumental previa del tema coreado; la adopción de una base rítmica inalterable que delimita cada parte (o caracteriza el número entero); la repetición de frases musicales (sobre texto distinto) y motivos.... No obstante, el cantable contiene un aire paródico y no exento de cierta comicidad, en correspondencia con la temática socarrona y “erótica” del texto.

TODOS

Linda odalisca,  
mágica hurí,  
ya que por verte  
venimos aquí,  
ese velo de tu rostro separa,  
¡por los ojos de tu cara!  
pues sentimos tal afán  
que temblándonos están  
la *chilaba* y el *caftán*,  
mientras tú, sultana ingrata  
nos das la lata  
sin permiso del *Korán*. [...]

PANDERETA

Descúbrete  
que no se ve ni *pizca*.

TODOS

Favorita del califa  
todo el mundo se te *rifa*

y en el Muluya...<sup>23</sup>  
 PANDERETA  
 Y en la Kebdana<sup>24</sup>  
 TODOS  
 Harán aquello  
 que te dé la gana.

Esta jarana contrasta con el tono triste y melancólico de la romanza entonada por Antonio, el protagonista masculino. Este “Nº 3. Romanza” muestra, en su tema inicial, grandes afinidades con la “Canción Húngara” (Nº5) de *Alma de Dios*. De hecho, la base rítmica de la orquesta con que comienza el número retrotrae el estado de lamento explicitado en aquel texto. Con todo, el cambio anímico del personaje al pensar en la posibilidad y la esperanza, hace que Serrano inserte el tema que recorrerá los distintos números y que ya se había esbozado en el inicio de la obra (Ejemplo 11). Es este un tema que encierra un carácter simbólico y que acompaña cada presencia del protagonista.

Ejemplo 11. Nº 3. Romanza de *El carro del sol*.

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La asociación tema-personaje, toma cuerpo en el “Nº 5A. Introducción”, dado que se inicia con el referido tema de la romanza, al que se le sigue el motivo temático inicial de la “Canción Mahometana” (Nº 2), pues las escenas siguientes comparten los mismos protagonistas: los artistas-gondoleros. Sin embargo, Serrano aprovecha el efecto de que estos cantan “dentro” (a telón caído), para sumar un coro de tiples, que se alternarán en las coplas con los

<sup>23</sup> Río de Marruecos.

<sup>24</sup> Conocido como Ras Kebdana, es un pueblo de la provincia de Nador, situado en las costas de Marruecos.

tenores, sobre un ritmo de barcarola (Ejemplo 12). Vuelve, pues, Serrano a crear una línea melódica sobre una base rítmica incisiva y pegadiza.

Ejemplo 12. N° 5B. Coro de gondoleros.

65

él gon-do - le-ro — gon-do - le-ro bo-ga bo-ga con ar - dor no bri-llan por for - tu-na — los ra-yos de la

la la la la la la la la la la la la la la la la

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

Este fragmento servirá de enlace para la primera intervención de la protagonista, Angelita, que entonará la anecdótica<sup>25</sup> y famosa “Canción Veneciana” (N° 5D). Su estructura y confección es una perfecta muestra del procedimiento compositivo de Serrano en el que plantea una introducción instrumental, donde establece la base rítmica, sobre la cual se erige la primera de las dos secciones. La primera de ellas ofrece un tema repetido (Ejemplo 13) en forma variada y desemboca en una segunda sección, contrastante, con cambio de tonalidad, nuevo motivo rítmico-melódico y base rítmica (Ejemplo 14). El retorno al inicio de la pieza es característico, también, de los cantables de Serrano. Esta reexposición literal contendrá, por lo general, una ornamentación de la base.

<sup>25</sup> Este número (“Canción Veneciana”) fue compuesto cuando Serrano pasaba sus peores momentos en Madrid, antes del estreno de *El motete* (su primer éxito), por lo que tuvo que componer canciones que intentaba vender a los editores. Su biógrafo, escribe que «había sido rechazada en los años de penuria por un editor, quien dijo a Serrano que no valía los cinco duros que pedía por ella». (Vidal, *El maestro Serrano...*, 136).

Ejemplo 13. N° 5D. Canción veneciana de *El carro del sol*.

38

Pen - san - do en el que la quie - re sus - pi - ra la ve - ne -  
cia - na la luz de la tar - de muc - re so - bre el al - fei - zar de  
su ven - ta - na de su ven - ta - na lle - na de flo - res que a -

Ejemplo 14. N° 5D. Canción veneciana de *El carro del sol*.

66

La in - gra - ta for - tu - na lle - vo se á mi a - man - te<sup>3</sup> fiel y al  
cla - ro de lu - na sus - pi - ro pen - san - do en él

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

La continuación de la acción con el inicio del carnaval veneciano, después del momento contemplativo, obliga al compositor a introducir una escena que transforme el carácter ambiental. Es la inclusión de un breve número, “N° 5E Escena” en que se anuncia el inicio del baile. Paradójicamente, a pesar del uso intenso que Serrano hizo de los ritmos bailables, es difícil encontrar un número en el que Serrano se ocupase de componer, exclusivamente, para danza y, de manera especial, tan cargada de simbología como la que contiene el “N° 5F Bailable”. Y, aunque ya se ha destacado la habilidad de Serrano para ambientar escenas, este trabajo difiere de la típica escena festiva por el carácter alegórico que se desprende de las acotaciones del libretista que el mismo Serrano recoge en su partitura para piano y canto. La glosa de esta especie de ballet ayuda a entender el esfuerzo que tuvo que hacer el compositor para ayudar a plasmar la visualización.

Aparecen seis bailarinas que representan las “Noches invernales” avanzan á rigor de compás haciendo ruido al golpear el suelo con sus cayados. Su andar imita el paso vacilante de las viejas. Avanzan en dos filas por ambos lados de la escena: Cuando la melodía llega al S se detienen como si escucharan el rumor del cortejo de La Primavera que se acerca y vuelven al primer movimiento cuando lo indica la melodía.

Seis mariposas salen revoloteando y giran alrededor de las “Noches invernales” que vacilan en sus pasos aturcidas por sus raudos giros: Para defenderse de aquel *zumbador* enjambre agitan sus cayados y sus mantos pero en vano intentan ahuyentar á las mariposas [...] <sup>26</sup>.

El baile se inicia con “Tiempo justo de Vals” identificado con los primeros personajes; mientras que, para revoloteo de las mariposas, el compositor se vale de recursos variados para provocar efectos (inserción del arpa, movimientos ondulantes en arpegios ascendentes y descendentes sobre tresillos y seisillos). De este modo, cada aparición de un personaje será correspondido con un patrón melódico y rítmico distinto: los heraldos de la Primavera; los “Granizos”, los “Cierzos” y las “Lluvias” (que acuden en defensa de las “Noches invernales”); los “Gnomos”... todos contienen unos elementos que los distinguen de los otros.

El anuncio de La Primavera y el avance de su cortejo, tras la retirada de sus oponentes darán fin al baile e introducirán la parte vocal de este número. Una sección coreada con un carácter de majestuosidad implica la introducción de la parte vocal con una frase entonada por las tiple. La entrada en escena de los personajes de la trama, en especial de Angelita y de Antonio conlleva la reminiscencia de motivos de sus temas: el de la romanza para él y la canción veneciana para ella. Será, entonces, el momento propicio para el “Nº 5G. Dúo”, con la insistencia de un tema central, en tempo de vals (Ejemplo 15), criticado por la prensa por la artificiosidad y el intento de emular al dúo de la obra de Verdi, *Otelo*, cuyo disfraz lleva Antonio, mientras que su amante lleva el de Desdémona. El número termina con la evocación del coro de gondoleros que obliga a poner fin al encuentro entre los amantes.

---

<sup>26</sup> Serrano, “El carro del sol”, *Colección completa de las obras musicales del maestro D. José Serrano*, 2 (Madrid: Mott, 1912).

Ejemplo 15. Nº 5G. Dúo de *El carro del sol*.

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics: "O - ye ca - lla ven jun - to á mi No hu - yas mi". The second staff has the lyrics: "cie - lo que en - tre las som - bras por tu a - mor vi - ne has - ta a - qui".

Digitalización del original de *Colección completa de las obras musicales del Maestro D. José Serrano*.

El “Final”, donde Antonio pretende fugarse con su amada en *El carro del sol* que él mismo ha decorado para la “batalla de las flores”<sup>27</sup>, constituye una recopilación de los motivos temáticos de ambos protagonistas: “Romanza”, “Canción Veneciana” y “Dúo”. Esta rememoración no hace más que evidenciar el trasvase de material, como se había apuntado.

La artificiosidad de la escena del “Dúo” fue el único lunar que recogía alguna crítica; pero aquello no fue óbice para que la práctica totalidad de la prensa encomiase el trabajo de Thous y Serrano (y del escenógrafo Martínez Mollá), al tiempo que aprovechase, en el apartado musical, para traer a colación cuestiones tales como la añoranza de una “auténtica” lírica teatral española y la progresiva extensión de las obras (*El carro del sol* duraba más de hora y media, y sólo el tercer cuadro, cerca de cuarenta minutos).

Había quien catalogaba la obra de Serrano y Thous como ópera nacional: «Esta obra musical es, en realidad, una verdadera opera cómica española, por el ambiente y el estilo, por el colorido y la inspiración»<sup>28</sup>. Estas ansias eran consecuencia de la búsqueda de similitudes paradigmáticas, tal como señala el articulista que publicaba en *El Liberal*:

<sup>27</sup> Acto que se realiza durante la última semana del mes, dentro de las fiestas programadas en la Feria de Julio de Valencia, cuya primera edición tuvo lugar en 1871. Su origen está en la intención de animar la capital y atraer a los forasteros. De este modo, el Ayuntamiento propuso celebrar una feria anual y una exposición de toda clase de productos. Durante este ceremonial, la “Batalla de las Flores”, desfilan carrozas adornadas de flores, y cuyos ocupantes (del carro) emprenden una batalla de flores con el público asistente. Dicha celebración se remonta a 1891 y, actualmente, tiene lugar en la Alameda.

<sup>28</sup> El B. de G., “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 5 de julio de 1911, 2.

[...] puede asegurarse que la labor hecha por Serrano en «El carro del sol» supera á cuanto se viene haciendo en estos últimos tiempos por los compositores españoles. La romanza de tiple es una página musical de delicadísima factura, que recuerda la «manera» del inmortal Chapí<sup>29</sup>.

No faltaron, además, las alusiones a la superioridad de la música sobre el libreto; la inevitable comparación con otra obra de los mismos autores: *Moros y cristianos*; o los reparos a las escenas susceptibles de ser tachadas como sicalípticas. En este sentido, el cronista de *La lectura dominical*, Luis León, veía en el bailable del triunfo de “La Primavera”, una ocasión innecesaria para «lucir mujeres deshonestas»<sup>30</sup>.

Estos y otros asuntos, fruto del cambio de gusto experimentado por el público y, en consecuencia, de la constante hibridación de la zarzuela (como prueba: la progresiva penetración de la opereta) llevaron a una vacilación de los autores sobre el camino a seguir. Pudiera entenderse que, en este sentido, Serrano pasase dos años sin estrenar, fundamentalmente, por su titubeo entre la inclinación por una continuidad de lo sainetesco y los viajes fantásticos con tintes arrevistados; o la inmersión en la pujanza que había tomado la opereta.

Sin embargo, otras razones<sup>31</sup> pueden aducirse a ese intermisión compositiva: desde la revisión de su *Colección completa de obras musicales del maestro D. José Serrano*, editada por la Casa Mott en 1912, (motivo aludido por el propio Serrano en una entrevista); hasta las disputas con la Sociedad de Autores, principalmente, por la desidia recaudatoria de la Sociedad. Y relacionado con ello, el derecho de autor sobre las operetas fusiladas o “adaptadas”. Ya se ha referido a este aspecto al abordar la relación de Serrano con la Sociedad General de Autores Españoles en el apartado referido a *La reina mora*, y su supuesto enfrentamiento con el grupo liderado por Carlos Arniches.

Con todo, Serrano era consciente del poder de atracción de las obras de Arniches y, en consecuencia, de los pingües económicos que el éxito de una obra del reconocido dramaturgo podía deparar. Por tanto, a pesar de las diatribas que apuntaban al alicantino y a Lleó (junto a Cadenas) por parte del

---

<sup>29</sup> L., “Gran Teatro. «El carro del sol»”, *El Liberal*, 5 de julio de 1911, 3.

<sup>30</sup> Luis León, *La lectura dominical*, 8 de julio de 1911, 12.

<sup>31</sup> Según Vidal Corella, «Aquel año de 1912 lo pasó [Serrano] pescando en el Perelló y trazando alguna melodía sobre el pentagrama» (Vidal, *El maestro Serrano...*136).



grupo opositor (compuesto, fundamentalmente por los compositores Giménez, Vives o Luna, con excepción de Lleó, lógicamente), Serrano volvió a colaborar con Arniches, (casi dos años después del “combate” referido) en *La gentuza*: comedia lírica de costumbres populares, estrenada en el Teatro Cómico la noche del 12 de noviembre de 1913.

No era menos la popularidad de Serrano en el entorno musical del momento. Él mismo refería, en una entrevista publicada por el *Heraldo de Madrid* en 1912, que su música era la que más se interpretaba en toda España. El prestigio del que gozaba queda evidenciado en un acto palatino: el cumpleaños del Rey (Alfonso XIII) celebrado el 17 de mayo de 1913. Y es que, durante la recepción (en el banquete), el Real Cuerpo de Guardias Alabarderos interpretó un programa que contenía las siguientes obras: «*Valencia*<sup>32</sup>, pasodoble, José Serrano; *Eva*, gran selección de la ópera, Lehar; *Reminiscencias inglesas*, Godfrey; *Rapsodia española*, Giner; *Los maestros cantores*, selección, Wagner; *Cortejo de Cupido*, Two-Step, Popy»<sup>33</sup>.

Este breve excursus ayuda a comprender la expectación que despertaba cualquier estreno sobre trabajos de figuras que contaban con un reconocimiento en el terreno del teatro lírico, como era el caso de Arniches o Serrano. Y no únicamente en el entorno madrileño, sino en las principales capitales de provincia. Los empresarios teatrales de las distintas áreas geográficas, tentaban a dramaturgos y compositores del entorno capitalino para conseguir aumentar la concurrencia de sus locales. No obstante, el prestigio no suponía garantía de éxito. Los mismos autores señalados certificaron esta máxima con la producción que firmaron bajo el título de *La gentuza*, estrenada el 12 de noviembre de 1913. El público protestó, la crítica tachó la obra de equivocación de Arniches y, en lo concerniente a Serrano, las reseñas no fueron menos indulgentes. La falta de novedad y relieve de los números

---

<sup>32</sup> Resulta totalmente incomprensible que este pasodoble no se encuentre en ningún catálogo del autor, ni se halle registrado en la SGAE, ni se tenga constancia física de tal partitura. Por otra parte, no puede confundirse con el popular pasodoble que compusiera José Padilla para la zarzuela *La bien amada*, en la que vio la luz su famoso pasodoble “Valencia”, puesto que esta obra data de 1924, precisamente un año antes de que Serrano compusiera su “homenaje” a la patrona de la capital levantina: *Valencia, canta*, en 1923.

<sup>33</sup> Véanse al respecto “El cumpleaños del Rey. Recepción palatina”, *La Correspondencia de España*, 18 de mayo de 1913, 1; “El día en palacio. Cumpleaños del Rey”, *ABC*, 18 de mayo de 1913, 7.

musicales (y aún de los motivos) constituye uno de los principales reproches hacia el trabajo de Serrano<sup>34</sup>.

Esta exigencia hacia el compositor se justifica con las razones que Antonio Soler refiere en *El País*, previas a su reflexión sobre *La gentuza*, fruto del «constante cambio que el gusto del público ha venido experimentando» en las dos últimas décadas y que se reflejaba en el teatro de Arniches;

El desbordamiento del cultivo de la opereta vienesa, el desconcierto de D. Enrique Arregi en los últimos años de su gestión en Apolo, la desaparición del teatro de la Zarzuela, que privó al público de uno de sus géneros inmutables y favoritos, desconcertándole también en sus gustos y aficiones; la terquedad de Lleó de no hacer más que arreglos extranjeros y el triunfo de la película y la varieté por la baratura, grandeza é [sic] incitante oscuridad de la primera, y el canallesco desentreno de la segunda han hecho vacilar á [sic] D. Carlos de una manera extraordinaria, perdiendo la brújula en los momentos que más necesitado está el teatro de que los maestros del sainete lo afiancen y consoliden<sup>35</sup>.

Estas razones de Soler, para explicar la situación del género chico, ayudan en buena medida a comprender las decisiones y creaciones de Serrano en los años siguientes. No es casualidad la inmersión de Serrano en la opereta, la revista, el traslado de sus estrenos a otras ciudades, en particular, Valencia, y el intento de ofrecer una muestra más del sainete, a la manera de los “frescos” de Arniches y García Álvarez .

### **IX. 3. Un sainete en mitad de melodramas y operetas: *El amigo Melquíades o por la boca muere el pez***

Mientras parece asistirse a un cambio en los gustos y tipos de entretenimiento, la situación político-social y económica, en la España de 1914, ofrece escasas transformaciones. La vieja aristocracia seguía con “sus tareas”, en un país agrícola y con un tejido industrial paupérrimo, mientras que la gran masa (el pueblo llano), con un 50% de analfabetos, se dedicaba a sobrevivir; especialmente en un Madrid que no paraba de acoger nuevos inquilinos. Los

---

<sup>34</sup> Así, Ramón María de Pereda escribía para *El Día*: «El maestro Serrano ayudó poco al libretista, pues los números musicales carecen de absoluta de novedad y recuerdan, en ocasiones, parajes y motivos de otras obras del celebrado maestro». <sup>34</sup> Mientras que, para el cronista de *El Liberal*, Serrano, en esta obra, «Ha salido del paso, si á [sic] esto se llama salir, con cuatro o cinco números de música, vulgares, incoloros, anodinos» (Ramón María de Pereda, “Estafeta teatral”, *El Día*, 14 de noviembre de 1913, 3).

<sup>35</sup> Antonio Soler, “La temporada teatral”, *El Globo*, 13 de noviembre de 1913, 1.

“más afortunados” podían encontrar en el Parque del Retiro tardes para pasear y socializar, a pie o remando en su estanque.

Si algo tenía que ofrecer un modelo tan explotado como el sainete era su vertiente cómica, sus caricaturescas situaciones, sus enredos y tipos, presentes en toda sociedad, época y lugar. Aquello no suponía novedad alguna, pero tampoco contribuía a aumentar el drama de la vida diaria. Nunca mejor expresado en una crítica a propósito del estreno de *El amigo Melquiades o Por la boca muere el pez*, llevado a cabo la noche del 15 de mayo de 1914 en el teatro Apolo de Madrid:

No viene á resolver ningún grave problema nacional ni plantea tampoco ninguna honda tesis; pero la gracia, la difícilísima gracia, siempre fresca, siempre oportuna, siempre nacida sin aparente esfuerzo en el ingenio del autor, corre a raudales por los tres cuadros del nuevo sainete y el público no cesa un solo instante de reír á carcajadas los innumerables chistes de acción y de diálogo, acumulados de tal modo y con tal fuerza que cada escena, del principio al fin es más movida y más regocijada<sup>36</sup>.

Se necesitaba, para aspirar a este resultado, la claridad de pretensiones, el conocimiento exhaustivo de este género y la compenetración entre los padres de la criatura (en caso de colaboración textual o musical); aunque ello no siempre garantizase el éxito<sup>37</sup>. En el caso de *El amigo Melquiades* la sociedad formada por Arniches (en esta ocasión sin el ingenioso García Álvarez), Quinto Valverde y Serrano volvió a funcionar, “como en los viejos tiempos”. Volvían los frescos donjuanescos, las farsas, burladores y burlados, a la manera de *El pollo Tejada*. No por casualidad, el asunto corre parejo al de anteriores producciones del reconocido comediógrafo, en el que se proporcionan un buen número de engaños.

Serafín el “Pinturero” pretende seducir a Nieves, con la ayuda de su amigo Melquiades, el “Chufitas”, aprovechando las dudas de la muchacha sobre su amor y porvenir con Higinio, su novio. La oportunidad surge en una fiesta campestre, en la ribera del Manzanares, en la que Melquiades promueve un concurso de baile del que resultarán ganadores Nieves y Serafín. La fiesta queda interrumpida por una inesperada tormenta, pero Nieves y Serafín han quedado citados aquella misma noche en un baile. Sin embargo, la desconfianza de Benita, hermana de Nieves, sobre las verdaderas intenciones

---

<sup>36</sup> “Novedades teatrales. Apolo”, *El Imparcial*, 15 de mayo de 1914, 2.

<sup>37</sup> Véase, si no, el resultado en *La gentuza* de Arniches y Serrano.

de Serafín hace que trace un plan para llegar al fondo del asunto: seducirá a Melquíades para que éste le cuente lo que ella sospecha. Todo es un engaño. Melquíades, confiado en el amor hacia Benita, le confiesa a esta que Serafín tiene una relación de varios años con Paca “La Fiera”, con la que ha tenido cinco hijos. Lo que no espera Serafín es que en el baile se presente Paca y le obligue a contar la verdad a Nieves, quien vuelve al lado de su novio.

Las estudiadas situaciones musicales del sainete propenden a los bailables retozones y desinhibidos, que dan color a la chispeante acción del libreto, elemento principal de la producción. Y es que, más allá de la modalidad genérica, una diferencia sustancial con respecto al estreno anterior de Serrano en el teatro Apolo, *¡Si yo fuera rey!*, es el protagonismo del elemento musical. En este caso, la música de Quinito y Serrano está al servicio del texto, del desarrollo de la trama urdida por Arniches. Los números musicales son subsidiarios, en este sentido, del ambiente que se genera con el asunto. No en vano, la mayor parte del mérito recayó sobre el alicantino; seguido por el cuadro interpretativo y, finalmente, ocupando el tercer lugar, los compositores.

Como era habitual entre compositores, Quinito y Serrano se repartieron las cuatro escenas musicales ideadas para el sainete. Valverde (hijo) se encargó de los dos primeros números y Serrano de los dos últimos y del preludio. Al estudiar la partitura, resulta significativo que, con excepción del número final, todos ellos estuviesen contruidos sobre tempos bailables: Chotis, Mazurca y Pasacalle (pasodoble), lo cual da una idea del carácter de la obra y del alejamiento de aquellas escenas que obligaban a tener preparado el pañuelo durante gran parte del espectáculo. Interesa, en estos momentos, salir con una sonrisa, más que con una pena que evoque la triste realidad cotidiana.

Resulta a todas luces claro que el Preludio y el Intermedio fueron obra de Serrano. Los temas citados por la orquesta corresponden a las dos últimas escenas musicales, atribuidas a Serrano: “Nº 3. Escena y Coro de los paraguas” y “Nº 4. Escena de las cartas y dúo”. Además, el maestro vincula ambos números al evocar en el último de ellos el propio tema de conjunto de los paraguas como ambientación sonora del diálogo que Nieves mantiene con una vieja y Celes, pitonisa, previo a que esta última le lea las cartas. La intención de ofrecer un trabajo cohesionado resulta evidente, también, al

insertar en este último número el tema central del segundo número, “Nº 2. Redova”, atribuido a Quinito Valverde. Ello demuestra que, a pesar del trabajo individual que cada cual llevaba entre manos, Serrano conocía al menos parte del trabajo de Quinito antes de la configuración final de esta última escena.

Por otra parte, el paralelismo observado entre el estilo compositivo de Quinito y Serrano coadyuva al propósito de dar una visión global al trabajo musical. Si atendemos someramente a los números compuestos por Valverde hijo, percibimos rasgos muy similares al músico valenciano. Ya en el “Nº 1. Presentación de Serafín y Melquíades”, en el que ambos protagonistas exponen a la concurrencia sus atributos a ritmo de chotis, Quinito ofrece un motivo temático de dos compases, repetido hasta la saciedad, sobre una base rítmica reiterada (Ejemplo 16). Solo una breve sección sirve de contraste para romper el patrón sobre el que se elabora el cantable. Y algo similar ocurre en el “Nº 2. Redova” al presentar dos temas de apenas dos compases en dos secciones de configuración melódico-rítmica contrastante, el primero de los cuales es de notable agudeza al elaborarse a partir de un motivo de tres notas (Ejemplo 17).

Ejemplo 16. Nº 1. Presentación de Serafín y Melquiades de *El amigo Melquíades*.

Musical score for "Presentación de Serafín y Melquiades" from *El amigo Melquíades*. The score is in 2/4 time, marked "Moderato", and starts at measure 35. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Se ra fín el pin tu re ro el del trus de los pla ce res don dehayvi noy hay mu je res el pri me ro el pri me ro." The piano part consists of a repeating rhythmic pattern of eighth notes.

Ejemplo 17. N° 2. Redova de *El amigo Melquíades*.

The image shows a musical score for a piece titled 'Redova de El amigo Melquíades'. It consists of three staves: a vocal line, a piano accompaniment in the right hand, and a piano accompaniment in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'La re do la re do la re do va se bai la sin co ba por la gen te de Ma drid'. The music is in a 3/4 time signature and features a melody with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords and rhythmic patterns.

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

A pesar de lo actual que pueda sonar el término redova (o redowa), y la popularidad que tenía en el Madrid de aquella época, esta danza de origen polaco y con tempo similar a la mazurca, sin embargo, no era nueva en el teatro lírico hispano. Ya Francisco Asenjo Barbieri la utilizó en *El niño*, estrenada en 1859 y, años después, volvería a hacer uso de ella en *El proceso de can-can*<sup>38</sup>. También Anselm Clavé compondría una redova coreada, en 1900, titulada *La violeta*, para dos tenores barítono y bajo y piano.

De manera análoga y siguiendo la línea marcada por Quinito de ritmos alegres, Serrano trazará el siguiente número, “N° 3. Escena y Coro de los paraguas”, sobre el ritmo de marcha, a mitad de camino entre pasodoble y pasacalle. Pero, más que el ritmo elegido, la escena, en su conjunto, ilustra perfectamente algunos rasgos que se asocian a la concepción músico-teatral de Serrano y a su estilo creativo. Ya los compases iniciales reflejan su ideal de trasladar a la orquesta la ambientación sonora del entorno escénico. En consecuencia, la emulación de la tormenta, mediante el uso de recursos convencionales (redobles timbales, trémolos, arpegios, rapidísimas escalas cromáticas ascendentes y descendentes...), denota la propensión de Serrano al realismo sonoro.

En otro orden de cosas, Serrano es proclive a las páginas de conjunto. Son pocas las ocasiones en que no inserte un número coral, siempre que el

<sup>38</sup> Revista fantástica en dos actos de 1873, con texto de Rafael María Liern y música del mismo Barbieri cuyo N° 9 contiene “Redowa, Can-can y Bolero”

libreto se lo permita. Y este suele mostrar una estructura sencilla (generalmente de coplas y estribillo), un patrón melódico-rítmico repetitivo, similar al de algunos cantos folclóricos más conocidos, exento de complicación de tesitura y ámbito melódico... Nada mejor, en este sentido, para ejemplificar todo aquello que una cita literal de uno de esos cantos. No es habitual en Serrano la cita literal, pero ya lo ha hecho en alguna que otra ocasión, y en esta escena resulta ideal para contribuir hacer creíble la escena la recurrencia a una canción popular: *Que llueva, que llueva*. Es esta, la recurrencia al fondo popular (aunque, como se ha referido, para inspirarse más que para citar), otra de las características contenidas en este número.

Resulta perfecta la referencia folclórica para insertar su propio cantable: el pasacalle de los paraguas, introducido por un tema instrumental. En correspondencia con la sencillez del tema folclórico, Serrano dispone para esta segunda intervención del coro una sencilla estructura (ABA) con una economía de material, de tal modo que con dos semifrases de cuatro compases traza la primera sección del pasacalle (Ejemplo 18); mientras que en la segunda sección el tema se reduce a dos motivos de dos compases. No obstante, hay un elemento que contribuye de manera notable a la familiaridad de la línea melódica del cantable: las expresiones finales o coletillas de doble sentido y el carácter un tanto frívolo de la letra: Anda ya; cógete de mi bracero/vámonos, no descargue aquí el *nublao*/que dirán, si me cala el aguacero:/*va-calao, va-calao, va-calao*// Tápeme; pero no me apriete tanto, que si no, me separo yo de *usté*/que *pa* mí que, aunque jure *úste* que es santo, *le-calé, le-calé, le-calé*.

Ejemplo 18. Nº 3. Escena y Coro de los paraguas de *El amigo Melquiádes*.

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

Caracteres totalmente distintos ofrece el siguiente número, “Nº 4. Escena de las cartas y dúo”, pero no por ello se aleja Serrano del modo de tratar este tipo de escenas. Para principiar este cuadro musical, crea un motivo rítmico-melódico específico para la orquesta, que se repetirá en diferentes timbres instrumentales y tempos (de menor a mayor velocidad), con el fin de lograr una atmosfera de tensión. El conjunto actúa, de este modo, con un protagonismo evocador, pues, si se compara con el chotis de presentación de Serafín y Melquíades (Ejemplo 16), se advierte una gran afinidad entre ambos motivos temáticos. Es mucha casualidad pensar que Serrano invente un motivo que coincide en su totalidad con el tema de Quinito. Es más, recuérdese que, en el diálogo que sigue a esta introducción, se cita el tema del redova (Nº 2), también de Valverde.

Más allá de las conexiones o relaciones motívicas, es interesante advertir cómo Serrano asigna un tema a cada uno de los personajes y situaciones. Así, a la manera de otras producciones, se inserta un tema utilizando el efecto de canto fuera de escena (“dentro” en la partitura), en forma de sentencia de carácter misógino (Ejemplo 19). De otra, Nieves tendrá su propio tema en la exposición de sus motivos que le traen a La *Señà Celes*<sup>39</sup>; y esta también dispondrá de sus frases identificativas. Es, sin embargo, el tema vinculado a Serafín (Ejemplo 20) el que se convertirá en el de mayor relevancia, ocupando el tema central del dúo. Su cita en el preludio, junto al número de los paraguas, la redova y el chotis, demuestra que Serrano apostaba por ellos en aras del triunfo de la partitura.

---

<sup>39</sup> Vidente que le echa las cartas a Nieves en un banco de la Glorieta de la Ronda de Valencia frente a la calle de Embajadores.



Ejemplo 19. N.º 4. Escena de las cartas y dúo de *El amigo Melquíades*.

Musical score for Example 19, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Lento". The lyrics are: "No te fíes de mujeres — por que todas son muy falsas".

Ejemplo 20. N.º 4. Escena de las cartas y dúo de *El amigo Melquíades*.

Musical score for Example 20, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Andantino" and "Vivo". The lyrics are: "Ven a qui mo re na mi a si tiés al ma pá que rer por que quie ro que el mun do en te ro de".

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

Algunos de los números alcanzarían considerables cuotas de popularidad con el transcurso de las jornadas y, en particular, el pasacalle de Serrano. Sin embargo, la crítica del momento, de forma unánime, otorgaba todos los méritos al libreto. Según los colaboradores, la música de *El amigo Melquíades* estaba al servicio del texto. Aquello quedaba meridianamente claro en las palabras del colaborador del *Heraldo de Madrid*: «Serrano y Valverde han puesto una partitura bonita, que en otra ocasión habría devorado el libro, pero en esta el libretista devoró a los musicógrafos»<sup>40</sup>. Incluso el cronista de *El Día* añadía «que las corcheas puestas en „El amigo Melquiades” por Quinito y Pepe Serrano son de las más insignificantes que ustedes pueden imaginarse»<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> S.-A., “La vida escénica”, *Heraldo de Madrid*, 15 de mayo de 1914, 2.

<sup>41</sup> Ramón María de Pereda, “Los estrenos. Apolo.”, *El Día*, 15 de mayo de 1914, 3.

El ensalzamiento del libreto por encima de los otros elementos, tal como se refleja en las reseñas, tiene su explicación en la avidez que gran parte de la prensa tenía por ver revivido aquel exhausto género, tan castizo y emblemático para la cultura nacional. La opinión mediática siempre fue (y lo es actualmente) un factor de gran importancia en la difusión de producciones (y, por supuesto, ideologías, corrientes...) y su consiguiente recepción. En el caso de Serrano, la crítica madrileña siempre tuvo cierta consideración hacia el compositor.

### **Resumen:**

Ante la variedad de gustos y la diversidad de propuestas que ofrece la escena lírica que ofrece el segundo decenio del siglo XX, Serrano no dudará en acercarse a casi todas ellas. La popularización del teatro de variedades, la atracción de los cuplés, la buena acogida de lo sentimental amoroso, la exitosa recepción de la opereta centroeuropea o la propensión a la caricaturización encontrarán representatividad en las obras que compondrá Serrano en los próximos años. Los números que tendrán mayor éxito durante este periodo no mostrarán una conexión con el asunto; nacerán de situaciones banales y estarán cimentados sobre ritmos de danzas, ya sean autóctonas, foráneas, rurales o urbanas.

Aunque ya en *La alegría del batallón* encontramos una guajira y una jota, será en *El trust de los tenorios* donde Serrano despliegue otros patrones vinculados a la representatividad de una zona geográfica. Algo que también se hará presente, parcialmente en *El carro del sol* y, de manera más evidente en *El amigo Melquíades*. Chotis, redova, mazurca, pasacalle ocupan una buena parte de esta producción que muestra la influencia de los diversos espectáculos musicales que se ofrecen en locales surgidos al margen de los coliseos tradicionales. Incluso estos mismos se verán obligados a programar funciones que conviven con el género chico. Este incierto escenario propiciará que Serrano busque otras alternativas, tanto geográficas como musicales. Soluciones que se inician al finalizar esta etapa.

## X. (1913-1916) NUEVOS MERCADOS Y NUEVA ESTRATEGIA

Aun cuando había cosechado buenos resultados dentro del sainete y la zarzuela, a partir de 1913, Serrano volvió su mirada a otras modalidades escénicas y, también, a distintos puntos de la geografía española. Después de Madrid, Barcelona y Valencia eran las dos ciudades con mayor actividad teatral, en correspondencia con el número de habitantes y locales dedicados a este tipo de entretenimiento. La avidez por conocer las últimas novedades llegadas de la capital del reino, la expectación que despertaban algunas producciones autóctonas, la diversidad de géneros y la consiguiente proliferación de locales de ocio<sup>1</sup> como teatros, cabarets y otras salas de espectáculos en torno a determinados núcleos (Avenida del Paralelo, en el caso de Cataluña), favorecían la creación de compañías y proyectos empresariales, tanto a nivel local como venidos de Madrid.

Si bien, Madrid seguía siendo la sede principal de la confirmación del éxito de una producción, el eje levantino constituía un excelente lugar de tanteo para la recepción de la obra y, en función de su resultado, emprender la aventura madrileña. Serrano era consciente de ello y decidió dar un cambio de rumbo en la administración de sus creaciones y, por ende, de sus intereses. Valencia y Barcelona, tras un compromiso con la empresa de Apolo madrileña (*El amigo Melquiades*), se convertirán en las sedes de sus próximos estrenos, en especial y como es lógico, en su tierra natal.

Este cambio geográfico de la producción de Serrano fue acompañado de una variación en la modalidad teatral a la que puso música. El influjo de la opereta y lo fantástico en el panorama escénico empujaron al músico a componer para libretos que bebían de estas características.

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, como ya se ha comentado en este estudio, Valencia contaba con diez teatros a principios del siglo XX dedicados a espectáculos líricos, algunos de ellos especializados en teatro en catalán. En el caso de Barcelona, a principios del siglo XX se alzan varios teatros como el Teatro Talía (1900); Teatro Apolo (1901); Teatro Nuevo (1901); Teatro Arnau (1903); Teatro Condal (1903); Teatro Victoria (1905); o Teatro Cómico (1905).

## X. 1. Una zarzuela fantástica para el público levantino o una opereta para Madrid: *¡Si yo fuera rey!*

Casi ocho meses después de su estreno (y cinco días después del fracaso de *La gentuza*), llegaba a la cartelera del teatro Apolo de Madrid<sup>2</sup> *¡Si yo fuera rey!*, con música de Serrano y libreto de Antonio López Monís. La producción había visto la luz por primera vez en el Teatro Novedades de Barcelona, concretamente el 1 de abril de 1913<sup>3</sup>. Resulta significativo, en particular para Serrano, la positiva recepción que la obra tuvo para el público barcelonés y, de modo especial, el apartado musical. La crónica del estreno recogida el día siguiente en *La Vanguardia* incidía en el éxito de la música: «La música que para ella [la obra] escribió el maestro Serrano es lo que hará que el publico acuda á [sic] verla»<sup>4</sup>. Este triunfo, fuera del entorno madrileño convidaba a plantearse otros retos. Aquello supondría un ensayo de lo que acontecería algún tiempo después.

Aunque producciones anteriores reflejan una inserción de elementos característicos de la opereta y la revista, *¡Si yo fuera rey!* inaugura una etapa cuyas obras muestran abiertamente una inmersión del maestro en modalidades que no se hallaban presentes hasta entonces en su repertorio. De forma global, diríase que la tradición cede paso al dictado de la moda. Ello será visible, de manera particular, en la temática del libreto (ambientada en un país y tiempo imaginario), más que en el estilo compositivo de Serrano, afectado por la relevancia del elemento sonoro sobre el texto. En consecuencia, el considerable aumento de escenas musicales incidirá en la extensión temporal de las obras, sobrepasando con creces las convenciones del teatro por horas.

Más allá de lo anecdótico que pueda resultar el hecho de constituir el primer estreno de Serrano fuera del ámbito madrileño, *¡Si yo fuera rey!* resulta de interés porque presenta unas características textuales y sonoras que llevan a la reflexión de aspectos relativos a su credo estético (por él mismo promulgado en diversas ocasiones), a sus ideas políticas, a su concepción de

---

<sup>2</sup> Es importante la puntualización porque en aquella época existía un teatro Apolo en Valencia y un teatro Apolo en Barcelona, ciudades que verán estrenadas obras de Serrano.

<sup>3</sup> Según el cronista del *Heraldo Militar*, la obra fue presentada también en Valencia, con anterioridad a su estreno en Madrid.

<sup>4</sup> M.R.C., —Músa y teatros. Novedades”, *La Vanguardia* (Barcelona), 2 de abril de 1913, 13.

las escenas musicales y a sus cualidades compositivas. Esta producción ve la luz, además, en un momento socio-teatral y político que merece ser tenido en cuenta para comprender su significación (forzada o no) en el conjunto de la obra del compositor.

Para empezar, la producción fue clasificada por los autores como zarzuela fantástica. Se rehusó de este modo la referencia al género opereta para catalogar la obra, más aun cuando el propio libretista había estrenado títulos (en colaboración con otros literatos) bajo esta etiqueta<sup>5</sup>. Recordemos, sin embargo, que un año antes de presentar al público barcelonés *¡Si yo fuera rey!*, Serrano había arremetido contra Lleó, Cadenas y las operetas, en general, durante la tensa asamblea de la SAE de principios de 1912. La extraordinaria aceptación de este tipo de obras había llevado a los referidos a copar los primeros puestos en el ranking recaudatorio y en consecuencia, en la Sociedad de Autores. Por tanto, Serrano, cuya imagen había sido vinculada a la autenticidad argumental y musical del teatro lírico español, no quería que se le asociase con este género importado y prefería un calificativo genuino para encuadrar la producción.

Por otra parte, el texto, tamizado con una buena dosis de fantasía y farsa, refería expresiones y acciones en las que se ponía en tela de juicio el funcionamiento del régimen monárquico, los privilegios cortesanos, las diferencias clasistas, la corrupción y la consecuente revolución de la plebe ante las políticas derivadas de aquel sistema.

- |         |   |
|---------|---|
| LEÑ. 1º | Como que cada vez que hay uno de estos ojeos caen más pastoras que jabalíes.  |
| LEÑ. 2º | Y gracias á que el Rey es un carcamal que ya no puede ni con la corona.   |
| LEÑ. 1º | Sí; un carcamal, para las mozas; pero para cobrar impuestos y para tener al pueblo en un puño, como si tuviera diez y ocho años.  |
| LIC.    | ¡Peor! Porque si fuera joven, sería él solo á reventarnos, mientras que, siendo viejo, todos los que le rodean quieren mangonear, y la Corte es una merienda de negros. |
| LEÑ. 1º | ¡Y los que pagamos somos nosotros!  |

---

<sup>5</sup> Ya en 1904, con Sánchez Gerona y música de Calleja y Lleó, López Monís estrenaba *Las del Capiroto* presentada como “opereta bufa” y en la que, casualmente, “Capiroto” era un país imaginario, como lo era Oswalia en *¡Si yo fuera rey!*. Por poner otro ejemplo, en 1911, López Monís, en colaboración con Fernando Pontes y con música de José Cabas, estrenaba *La Princesa Rubia*, también clasificada como “opereta”.

PRES. (en un grupo con las Damas.) Me revientan estas excursiones.

CAM. ¿Por qué, señor Presidente?

PRES. Porque no tienen utilidad ninguna; sólo producen molestias y luego yo me veo y me deseo para justificar ante el país mis presupuestos. Sería mucho más barato y más cómodo llevar los jabalíes á los patios de palacio y que Su Majestad les tirase desde las ventanas.

TRIB. Son los campesinos, que vuelven de sus faenas; ocultémonos. (Ayudándole á levantarse y conduciéndole, casi á la fuerza, para ocultarse por donde salieron.)

REY ¿Porqué?

TRIB. Porque si estos bárbaros os reconocen, pueden darnos un disgusto.

REY Mis súbditos me adoran.

TRIB. (irónicamente.) Sí, sí, ya lo sé; pero será mejor que no nos vean. (Desaparecen)<sup>6</sup>.

A todo ello debería sumarse la letra del cantable que la masa entona en el —Oro de conspiradores” junto al Rey (ahora sin trono) y su hombre de confianza. Aunque en el contexto de esta opereta debe entenderse que se pretende el derrocamiento del falso monarca que ha instaurado la tiranía, no dejan de ser significativas expresiones tales como —¡Muera el Rey!”, —República y salud”, —¡Libertad!” o —¡ del pueblo reine/al fin la suprema voluntad”. De estas y otras conspiraciones (inventadas o reales) debería estar al tanto el libretista, pues el Conde de López Muñoz II<sup>7</sup> fue encargado de personal en el Gobierno Civil de Madrid y secretario de los gobiernos civiles de Cuenca, Soria y Huesca.

No pueden obviarse, en este sentido, algunos aspectos coyunturales de carácter socio-político que, de manera creciente, afectaron a la imagen de la monarquía constitucional. El asesinato el 12 de noviembre de 1912 del presidente José Canalejas, a manos de un anarquista, es el reflejo de la tensa situación político-social. Algunas de las reformas del líder liberal (como el servicio militar obligatorio en tiempos de guerra<sup>8</sup> o ley del "candado"<sup>9</sup>) no

<sup>6</sup> Antonio López Monís, *¡Si yo fuera Rey!* (Madrid: Sociedad de Autores Españoles), 7.

<sup>7</sup> Título nobiliario de Antonio López Monís que heredó de su padre.

<sup>8</sup> Medida ciertamente polémica en el supuesto que contemplaba esta prestación en tiempos de paz porque la duración del servicio podía ser reducida, e incluso evadida, mediante el pago de una suma de dinero, lo que beneficiaba a un determinado sector de la sociedad.

lograron calmar el crispado clima social vivido en los últimos tiempos de Maura y el gobierno de Canalejas asistió, igualmente, a episodios de desorden público y conflictos laborales. En este contexto, el posicionamiento político debía ser ciertamente complicado a tenor del descontento de diversos sectores de la sociedad, por diversas causas.

Vienen a colación las palabras que, según Ángel Sagardía (biógrafo del compositor), «se le oía decir» al maestro Serrano cada vez que aparecía un tema político o problema social en las acostumbradas tertulias «del Café Castilla, o en la del saloncillo del Teatro Apolo, de Valencia» en aras a la resolución del conflicto: «Esto lo resolvía yo en veinticuatro horas»<sup>10</sup>. Faltaría aquí el encabezamiento de —Sjo fuera presidente...», en correspondencia con el título de la opereta que tratamos.

Y es que como recoge el mismo Sagardía «Serrano no permaneció al margen de la política». De hecho, concurrió como candidato a diputado a Cortes por el distrito de Sueca en las elecciones llevadas a cabo el 8 de marzo 1914 (prácticamente un año después del estreno de la opereta). El resultado no pudo ser más desastroso para los intereses del músico. Sus «ideas personalísimas, especiales, difíciles de catalogar» y su indefinición ideológica, pues «no se le descubría si era monárquico o republicano», junto al tradicional turno de partidos, le pasaron factura al presentarse como independiente.

Visto desde la óptica puramente teatral, el asunto de *¡Si yo fuera rey!* contiene moraleja recogida en la expresión —al codicia rompe el saco». Y, quizás, esta era la única intención que perseguía el libretista (y visualizó el público y parte de la crítica)<sup>11</sup>. En este sentido, el resumen de la trama, por parte del cronista del estreno absoluto en Barcelona, refleja los caracteres de leyenda fantástica en la que no falta la parte rural, exótica, bucólica y sensiblera que caracteriza a las operetas:

---

<sup>9</sup> Es el término coloquial con que se conoce el intento de acabar con la confesionalidad católica del Estado mediante la prohibición de establecer congregaciones religiosas en territorio español.

<sup>10</sup> Sagardía, *El compositor José Serrano...*, 104.

<sup>11</sup> En esta línea, el popular crítico —Garamanchel» recogía la siguiente apreciación: «Alguien creyó anoche ver en este final inclinaciones rebeldes y populacheras. No lo creo así. Seguramente, el Sr. López Monis no se ha propuesto otra cosa que dejar castigado á un usurpadorzuelo grotesco y ridículo» («Caramanchel», —Los teatros», *La Correspondencia de España*, 18 de noviembre de 1913, 6).

Un rey viejo que en la fuente de la vida recobra la juventud y la libertad, y un pastor ambicioso que le usurpa el trono y que con sus desplantes y orgullo engendra la revolución que le quita la corona [...] El rey convertido en pastor acaba por ser amado de la gentil pastora que desdeñó el otro en cuanto se vió con cetro y manto real, y aunque ambos tratan de salvar al desdichado erigido en monarca, éste, con desprecio verdaderamente soberano, se burla de consejos y advertencias. Y queda dicho como acaba. Arrojado de palacio por el populacho<sup>12</sup>.

Más allá de las idealizadas revueltas pueblerinas (a semejanza de la Revolución Francesa), la recreación de un mundo de hadas, reyes y pócimas milagrosas constituía un bálsamo pasajero, un perfecto opiáceo ante la cruda realidad social de aquella época. El efecto analgésico era aderezado con una buena dosis de ambientación sonora que, tal como se ha referido, iba ganando terreno al apartado textual. De esta guisa, se procuraba proporcionar, por parte del libretista, situaciones susceptibles de ser puestas en música dentro de una trama sencilla, e incluso pueril. En correspondencia con la tendencia del momento, *¡Si yo fuera rey!* ofrecía abundante material musical de variada naturaleza, lo que hizo que parte de la crítica del estreno madrileño viese en ello un defecto más que una virtud.

Frente al encomio del trabajo musical se le reprochaba a Serrano, entre otras, la excesiva duración de algunos números, la cantidad de escenas musicales y el empeño en dotar ciertas situaciones sonoras de trascendencia y carácter sobredimensionados. Incluso, en consecuencia con ese exceso de celo, por parte del compositor valenciano, algún crítico madrileño tachaba la obra de «totalmente musical»<sup>13</sup>. Es más, había quien no dudaba en señalar que «la obra tiene toda la estructura de una ópera cómica»<sup>14</sup>.

Además de las generalidades relativas a la impresión del conjunto de la obra y la favorable recepción de alguno de sus números, el crítico de *La Correspondencia Militar* aportaba un interesante acercamiento técnico-musical, valorando de forma condensada cada una de las escenas musicales. Entre sus palabras no pasan inadvertidas la instrumentación, la confección de temas, la adecuación sonora al contexto y...las lógicas recriminaciones de toda crítica.

---

<sup>12</sup> M.R.C., —Música y teatros. Novedades”. *La Vanguardia* (Barcelona), 2 de abril de 1913, 13.

<sup>13</sup> L., —De teatros. Apolo. «¡Si yo fuera rey!»”, *El Liberal*, 18 de noviembre de 1913, 3.

<sup>14</sup> «Caramanchel», —Los teatros”, *La Correspondencia de España*, 18 de noviembre de 1913, 6.



La partitura del maestro Serrano es digna del ilustre compositor de «La reina mora», si bien no tan homogénea ni en carácter como ésta.

Bajo el tema de cuatro notas «mi» «fa» «mi» «re» «sol» desarrolla los principales cantos de su composición, entre ellos un magnífico «intermezzo», que tuvo que repetirse, y que seguramente es el mejor y más original número de la obra.

En los dúos de tenor y tiple hace alarde de inspiración, si bien resulta bastante largos y algo abusivos en compases de vals, así como en los coros.

El primer bailable está en carácter y bien instrumentado, demostrando conocimiento poco comunes de técnica instrumental al hacer uso del corno inglés, de la flauta y el arpa con sobriedad y acierto imprimiendo el sello de lo sobrenatural y fantástico de la escena.

El segundo bailable del último cuadro es indefinido, mezcla de tirolés y sardana y muy poco efectista é [sic] inspirado.

El cuplé de Tribulete es originalísimo y un alarde de composición descriptiva, mezclándose la instrumentación con el sonido de las herramientas y trabajo del zapatero.

Los concertantes y coro, algo presuntuoso para el género cómico, y los cantos á [sic] voces solas incongruentes y faltos de color.

En resumen: un conjunto de bellezas y de pequeños defectos, puestos al servicio de un asunto efímero que demuestran un alarde musical llevado á [sic] la exageración con especial tesón... ¡Qué lástima!<sup>15</sup>.

Las agudas apreciaciones del colaborador del rotativo madrileño, sin embargo, obvian, por momentos, la contextualización temporal y genérica. No puede compararse, para empezar, un sainete de costumbres regionales con una opereta de corte centroeuropeo, a pesar de las afinidades como la inclusión de elementos cómicos alternados con escenas más o menos dramáticas, producto, en muchas ocasiones, de la flecha de Cupido. En consecuencia, resulta lógico que la recurrencia, por ejemplo, a lo autóctono esté ausente. No veremos seguidillas o pasodobles (a pesar de la tendencia natural del maestro), pero sí se recurrirá a tempos de vals que, aun siendo abusivos, se encuentran dentro de las —convenciones” del género tratado; como puede serlo, también, el tiempo de polca en los —Couplets de Tribulete”.

Con todo, la expresión final del crítico: «¡Qué lástima!» refleja la notable labor de Serrano en esta partitura y la impresión resultante de la producción que, ante creaciones de mayor resonancia mediática, quedó relegada a un segundo orden. Sin duda, influyó en ello la percepción que se tuvo de la obra, como el propio «Caramanchel» explicaba: «falta ¿cómo lo diré yo? El número grande, extraordinario, definitivo. Hay muchos pasajes que agradan en la partitura de *¡Si yo fuera Rey!...*pero ninguno que entusiasme de veras»<sup>16</sup>. Esta ausencia de número estelar empañó el meritorio trabajo instrumental de

---

<sup>15</sup> «Jaquesán»[ José Sanz Ramos], «De teatros», *La Correspondencia Militar*, 18 de noviembre de 1913, 2.

<sup>16</sup> «Caramanchel», «Los teatros», *La Correspondencia de España*, 18 de noviembre de 1913, 6.

Serrano en esta obra, tal como apuntó el cronista de *La Correspondencia Militar*.

Una de las cualidades más discutidas a la hora de tratar la personalidad musical de Serrano ha sido su capacidad para instrumentar. Sin embargo, *¡Si yo fuera Rey!* muestra una gran riqueza en el tratamiento orquestal, poco frecuente, ciertamente, en la mayoría de sus obras anteriores. En ellas, la orquesta se limita a doblar la parte vocal sobre un patrón rítmico reiterado en la base del acompañamiento. Por el contrario, a la variedad de patrones melódico-rítmicos que se exhibe en la parte orquestal de los cantables de *¡Si yo fuera Rey!* se aúna la cuidada combinación tímbrica plasmada de manera más evidente en los números o pasajes instrumentales, como es el caso del —Intermedio” y los bailables; precisamente, los números más valorados, junto a los cuplés entonados por el personaje cómico, Tribulete, el —Aria de tenor” y —el dúo de tiple y tenor”.

Ello no significa que Serrano abandone sus recursos estilísticos. En las páginas musicales de *¡Si yo fuera Rey!* se encuentran reminiscencias de entradas o apariciones de personajes reales, el uso de la misma frase musical en boca de los diferentes personajes, la recurrencia a ritmos bailables, como el vals o la polca, como se referido, o el trasvase de material. Pero, también, como es propio de Serrano, encontramos en todos los números de la opereta esa utilización de fórmulas melódico-rítmicas, a las que se han hecho referencia, que ayudan auditivamente a fijar la línea melódica urdida sobre un motivo de apenas dos compases (Ejemplo 1).

#### Ejemplo 1. Aria de tenor de *¡Si yo fuera rey!*

The image displays a musical score for a tenor aria. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef, and a bass line in bass clef. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The vocal line includes the lyrics: "quie ro la ví da ya na da te mo hu ya la muer te Venga a mor". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *f* (forte) and an accent (>) over the word "ya". The bass line provides a steady accompaniment with eighth notes.

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

La especial habilidad de Serrano para vislumbrar situaciones musicales y otorgarles un carácter determinado queda patente en el —Oro de conspiradores”. La inserción de estas escenas de conjunto y páginas corales, de mayor o menor acierto, es otro aspecto recurrente en sus obras. Del mismo modo, y como ya hiciese en otras producciones, incorpora efectos sonoros ambientales, como los golpes de martillo al remendar los zapatos en los —Couplets de Tribulete”. Es más, este cantable contiene un guiño a la tradición bajo la expresión —matarile-rili-lón” y la aplicación de una sencilla estructura de coplas y estribillo (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. Couplets de Tribulete de *¡Si yo fuera rey!*

Couplets de Tribulete.

Co mo dón co mo dón za pa te ro ma rru lle ro tra pa lón tra pa lon za pa te ro re men dón

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

No es esta, sin embargo, la página donde el compositor concentra su particular homenaje a —el popular”. La aguda observación de Serrano ha reparado en una escena en concreto y una acción: la fiesta que el populacho va a ofrecer al monarca impostor. Y, aunque resulta incongruente que la plebe, presta a rebelarse, ofrezca unos cantos y danzas al tirano, es evidente que el libretista pretende facilitar una escena musical. Este número, la —Danza campesina”, busca en motivos y ritmos un entronque con otras regiones europeas. En este sentido, es cuestionable que el músico pensase, como señala en su crónica «Jaquesán», en una «mezcla de tirolés y sardana»<sup>17</sup>. La referida base rítmica que el crítico asocia a la sardana evoca el ritmo del número de los gitanos errantes de *Alma de Dios*, mientras que la referencia

<sup>17</sup> «Jaquesán», —De teatros”, *La Correspondencia Militar*, 18 de noviembre de 1913, 2.

—tulesa” (Ejemplo 3) se acercaría más a elementos rítmicos y giros melódicos presentes en tradiciones diversas, entre las que caben las centroeuropeas, que Serrano recrea sin ninguna pretensión de conocedor.

### Ejemplo 3. Danza campesina de de *¡Si yo fuera rey!*



Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

No obstante, es necesario hacer constar, respecto a este número, que la partitura para canto y piano, que publicase la editorial Mott, muestra una adición de texto (y, en consecuencia, de música) ausente en el libreto publicado por López Monís (Ejemplo 4). Se trata de una de las habituales remodelaciones que sufrían algunas obras tras el estreno (en este caso, absoluto), con el fin de aligerar el desarrollo de la acción. De hecho, *¡Si yo fuera Rey!* se presentó como zarzuela en dos actos dividida en seis cuadros, mientras que para el estreno madrileño, llevado a cabo varios meses después (el 17 de noviembre de 1913), la obra se presentó como opereta en un acto y cinco cuadros<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Las versiones de esta producción de López Monís y Serrano no deben, en ningún caso, llevar a confusiones con una zarzuela homónima en tres actos con libreto de Mariano Pina en colaboración con Miguel Pastorfidio y música de José Inzenga estrenada en el Teatro del Circo el día 17 de octubre de 1862.

#### Ejemplo 4. Danza campesina de de *¡Si yo fuera rey!*

The image shows a musical score for a piece titled '¡Si yo fuera rey!'. It is arranged for three vocal parts: Tiple (Soprano), Tenores (Tenors), and Bajos (Bass), along with a piano accompaniment. The lyrics are: 'A los pies de Vues-tra Ma-ges-tad de-mos--tremos nues-tra'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and melodic lines.

Reprografía de la partitura impresa por Ediciones Mott y cedida por la SGAE para esta investigación.

## X. 2. El éxito de un “rey” en Valencia y una equivocación en Madrid: *El rey de la banca*

A los reproches de *¡Si yo fuera rey!* sobrevino, meses más tarde, el elogio de la prensa hacia *El amigo Melquiades* y *Arniches*, como paradigma del género. En los escritos, sin embargo, subyacía la defensa del patrimonio lírico nacional y el deseo de ver incrementado el repertorio sainetero, pero la realidad del momento era bien distinta. Los autores optaron por otros géneros, en particular, los compositores, y Serrano siguió el camino de la mayoría de sus colegas. Su sagacidad le había llevado a incorporar elementos arrevistados y de operetas hasta, finalmente, cultivar nuevas modalidades. *¡Si yo fuera rey!* había supuesto una declaración de intenciones en el trazado de su futuro itinerario; y la actitud beligerante con la SAE había impulsado esta decisión.

A propósito de ello, bueno sería ahora referir parte de la escueta reseña que el semanario satírico *El Duende* publicaba con motivo del estreno madrileño de la producción de López Monís y Serrano: «Ya sabemos lo que

haría Serrano si él fuera rey: prohibir en absoluto las operetas extranjeras. Es su obsesión»<sup>19</sup>. Pero esa oposición debe ser leída en clave de política teatral. El cultivo de la opereta era visto como algo más que un posible plagio: una amenaza al teatro lírico nacional, tanto en ambientación y asuntos, como en el uso de material musical. Ello explica la posición de Serrano ante este asunto. Serrano se había mostrado en desacuerdo con la adaptación de operetas extranjeras, porque no beneficiaba a los verdaderos autores (compositores extranjeros), eran los autores de estas adaptaciones (españoles) quienes ganaban mucho dinero y por tanto, un considerable peso en las decisiones de la Sociedad de Autores<sup>20</sup>. Además, en cuanto a figura vinculada a la tradición (etiqueta impulsada, también, por la propia prensa), Serrano evitará que el término de opereta se asocie con cualquier producción suya, ocultando sus analogías bajo el paraguas de zarzuela.

Mientras se sucedían las crisis políticas, se agravaba la situación económica-laboral y Europa se desangraba en la primera gran guerra de la modernidad, los autores teatrales se esforzaban en mostrar fotografías escénicas de espaldas a la realidad, ambientes de ensueño, postales paradisíacas. En este sentido, muchas de las revistas y operetas modernas llevaban a un escenario en el que París se erigía como prototipo de vida anhelada, y desenfrenada; pero, también, un mundo de apariencia, de hipocresía, que se mostraba en la actividad noctámbula de una gran variedad de locales. Esa vida parisina, —al del placer sin fin—, que cantaban los actores de la popular opereta de Offenbach, *La vie parisienne*, hacía casi cincuenta años.

En clara sintonía con esta perspectiva, y no muy lejos de París, pero de mayor —amour—, si cabe, en Montecarlo, concentraría parte de la acción Elías Cerdá su libreto. A esta opereta moderna (aunque se presentase como zarzuela), pondría música Serrano, y se convertiría en su primera producción lírico-teatral estrenada en tierras valencianas. Continuaba, pues, tras el paréntesis de *El amigo Melquíades*, con su expansión de mercado; en provincias, al calor de un público de cuyo reconocimiento estaba seguro, sin prejuicios sobre el tipo de obra a estrenar. Su paisano, además, procuró al

---

<sup>19</sup> —Teatros. Estrenos de la semana”, *El Duende*, 23 de noviembre de 1913, 7.

<sup>20</sup> Recuérdese el autor disponía de una determinada cantidad de votos en la junta general según la cuantía percibida por derechos,

maestro personajes y situaciones para trazar números que gustaban a este: dúos, escenas de conjunto o escenas folclóricas.

El asunto de *El rey de la banca* contenía una máxima aplicada al protagonista: —“afortunado en el juego, desgraciado en amores”, aunque distintos personajes contenían otros tantos refranes relacionados con el dinero y/o el amor. Así, Laura encarnaba el —“amode madre, es incomparable”; Adela, una *cocotte*, en buena lógica, se asociaba con —“amoverdadero, el que se tiene al dinero”; Ricardo Bonfort (marido de Laura) encajaría con —“Amor con celos causa desvelos”; mientras que el usurero Guero entonaría —“Acabándose el dinero, se termina la amistad”. A estos se les unía una Condesa viuda y arruinada en pos de un buen partido y un excéntrico italiano: Blindonetti.

Hasta el Gran Casino de Montecarlo ha ido César Loré, un desdichado poeta parisino, acompañado de Adela con el fin de cambiar su sino en juego y amores, pues no consigue quitarse de la cabeza a su musa, Laura, una distinguida vedette que ha renunciado a su carrera por casarse con un acomodado viticultor de la Provenza. Pero, casualidades del destino, mientras se desvive por atender a Laura, que se ha presentado acompañada de su marido, ha puesto —“ruís” en la ruleta y sin saberlo ha copado la banca (un millón de francos). El acontecimiento es motivo de celebración en el palacio del Presidente del Casino. Allí quedan a solas Laura y César. Los celos de Bonfort harán que este se invente un telegrama para precipitar el regreso a la campiña. Hasta allí se desplazará César con intención de fugarse con Laura. La dicha no será completa. El amor de madre de Laura hará que esta renuncie a César, el cual deberá emprender una nueva vida, eso sí, de acaudalado caballero.

No faltaban a Cerdá modelos en los que inspirarse. La misma opereta de Offenbach que hemos referido, *La vie parisienne*, contiene escenas donde poder reflejar el ambiente glamuroso de las noches parisinas, como la de la fiesta del tercer acto, en el que corre el champan. Sin embargo, llama la atención la afinidad y antítesis de algunos cuadros y personajes entre *El rey de la banca* y el argumento relatado por José Juan Cadenas, varios meses antes del estreno de la obra de los autores valencianos, a propósito de una supuesta

opereta escrita por el alemán Alfred Willner, a la que, según rumores recogidos por Cadenas, iba a poner música Puccini<sup>21</sup>.

Paris, pasión por el teatro, fiestas, millonarios (o acaudalados, como nuestro industrial viticultor de la Provenza), fingimientos, amores, lloros, retorno —ahogar”...se hallan representadas, también, en *El rey de la banca*. Y, en correspondencia con ello, dúos y bailes para amenizar la representación. De hecho, la partitura de Serrano procuró una buena dosis de ambientación sonora. El mismo compositor, en la tercera página del tercer número, acotaba, en la parte de apuntar manuscrita depositada en la SGAE —~~tod~~ este número hay que decirlo más que cantarlo”.

En consecuencia con lo apuntado por el compositor, la música instrumental de *El rey de la banca* adquiere un cierto protagonismo y hay un desplazamiento del interés hacia las escenas de conjunto en alternancia con los solistas. Serrano no focaliza el trabajo vocal en la simple romanza del tenor o la característica canción de la tiple, sino que sus intervenciones están insertas en una escena grupal. Aunque Serrano escribe dos dúos: —N1. Adela y César”; —N3. Laura y César”, estos se alejan de las características a las que acostumbra en este tipo de números. No hay temas reiterados que marquen al personaje, más bien conforman unos recitativos con motivos que, aunque ocasionalmente se repiten, no llegan a constituir entidades temáticas definidas. Su diseño se aproxima a un recitativo arioso (por utilizar un símil lírico, aunque este término sea más propio de la ópera) más que a una tonada. Es más, no

---

<sup>21</sup> El extenso artículo publicado en el ABC de 19 de marzo de 1914 convida a su exposición parcial del escrito de Cadenas. «La protagonista de la opereta es una muchacha de alegre vida, que al comenzar la acción vemos instalada en París en un soberbio palacio, entretenida con lujo y esplendor por un millonario argentino [...] pero no logra despertar en ella el amor... Es que la chica recuerda siempre su primera pasión...Ya sabéis que las pasiones del teatro no se olvidan jamás...El millonario celebra una espléndida fiesta en el palacio de su amiga, y entre los invitados se presenta un joven estudiante recién llegado de su provincia, inocente, ingenuo é ignorante de la vida de París y de sus locos placeres [...] Segundo acto...Nos hallamos en pleno Bal Bullier...Allí están el joven provinciano y el millonario y sus amigos [...] Y allí va, por último, la amiga del millonario que se ha disfrazado para tomar el pelo al pobre provinciano gastándole una broma [...] va a fingirse enamorada del estudiante [...] Lo que empieza en broma termina en serio. [...] En el acto tercero los encontramos en Niza, siempre juntos y arrullándose como tórtolos...De juramentos de promesas, de frases amorosas y de besos está muy bien la parejita; de lo que está mal es de dinero [...] ¡Escribe a su papá pidiéndole dinero! [...] El papá, en cambio [...] le descubre [a él] el pasado borrascoso, la vida de aventuras de la mujer que lo ha enloquecido, sus escándalos, sus vicios, sus locuras [...] el cándido provinciano [...] huye de ella dejándola abandonada. La infeliz llora por segunda vez la muerte de sus ilusiones...y vuelve a reanudar su vida de esplendor con el millonario argentino...» (José Juan Cadenas, «De nuestro enviado especial. ABC N ARIS. Una opereta de Puccini”, ABC, 19 marzo de 1914, 5.)



fueron las páginas de los dúos las que obtuvieron mayor aceptación. Será el brindis que entonan César y los concurrentes (Nº 2. César y coro general) y el —Nº 5. Laura y coro general” los más ovacionados.

Con excepción de la canción que Laura canta en el Nº 5, cuyo estribillo repite el coro, la práctica totalidad de la partitura está impregnada por el ritmo ternario o subdivisión ternario en ritmo binario (6/8). En este sentido está presente el tempo de vals, de connotaciones claras con la opereta vienesa y el ambiente de elegancia o encanto que se desprende de las escenas del Casino y la fiesta en el palacio del responsable del local. Es, precisamente, la pretensión de crear el clima adecuado a la situación lo que hace que Serrano otorgue a la orquesta unos temas (Ejemplo 5) claramente diseñados para esta función.

Ejemplo 5. Nº 5. Laura y coro general de *El rey de la banca*.

The image displays a musical score for 'El rey de la banca', consisting of three systems of music. Each system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The first system is in 6/8 time, marked with a forte 'f' dynamic. The second system changes to 3/4 time and includes a 'poco rit.' (slightly ritardando) marking. The third system continues in 3/4 time, marked with a piano 'p' dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Digitalización a partir de la "parte de apuntar" manuscrita cedida por la SGAE

A pesar del entorno glamuroso en que se desarrolla la acción, el brindis de César ("Nº 2. César y Coro general"), en particular, su estribillo coreado (Ejemplo 6), se acerca más a escenas populares de otros ambientes, como tabernas, fondas o ventorrillos (en torno a una mesa de amigos). Este brindis,

auspiciado por el entorno marítimo que se vislumbra en el decorado<sup>22</sup> y emulando al famoso cuadro de *Marina* de Arrieta entonado por Jorge: —Abeber, a beber”, se brinda con vino en lugar de champán pese a que el mismo protagonista, César, proclamaba en el inicio del cantable, tras copar la banca: «¡Celebre todo el mundo/mi suerte colosal,/y corra aquí un Niágara/que inunde Monte-carlo [sic] de champagne!»<sup>23</sup>.

Ejemplo 6. N° 5. Laura y coro general de *El rey de la banca*.

1° tpo

Digitalización a partir de la “parte de apuntar” manuscrita cedida por la SGAE

En contraste con el esplendor palaciego, *El rey de la banca* contiene un cuadro rural escenificado en la campiña y caserío donde viven Laura y su marido. Y como en otras ocasiones, el libretista procura una situación propicia para introducir un elemento folclórico. En esta ocasión, los lugareños celebran la fiesta de la primavera. Esta escena facilita la inserción de una danza —de

<sup>22</sup> En la acotación del intermedio, Elías Cerdá señala en el libreto que «Aunque no es imprescindible, en Valencia y Madrid se pintó para este intermedio una “boca” con la vista panorámica de Montecarlo, de noche, con la rada, la montaña y el faro en el fondo. Blancas nubecillas, combinándose fantásticamente forman como difuminada la figura alegórica de la Fama en actitud de pregonar la noticia del copo de la gran banca» (Elías Cerdá Remohí, *El Rey de la Banca*. (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1919), 32.

<sup>23</sup> Cerdá, *El Rey de la Banca...*, 31.

país” o —dda región” (Ejemplo 7), una farandola<sup>24</sup>, previa a la canción que entona Laura. La estructura de este cantable ofrece dos secciones, la primera de las cuales contiene el estribillo entonado por el coro sobre el mismo tema melódico (Ejemplo 8). Por el contrario, la segunda muestra una confección en el que se mezclan un tema y un diseño rítmico melódico repetido en progresión ascendente (Ejemplo 9). El retorno a la sección inicial pone punto y final al número. El acompañamiento y la disposición muestran una cierta familiaridad con el pasodoble.

Ejemplo 7. N° 5. Laura y coro general de *El rey de la banca*.

Ejemplo 8. N° 5. Laura y coro general de *El rey de la banca*.

<sup>24</sup> En correspondencia con la ambientación, se inserta esta danza tradicional de la Provenza. En Niza, en la zona de la Provenza situada entre los Alpes y la Costa Azul, pueden encontrarse diversas variedades de esta danza con modificaciones en sus pasos. Una de estas variantes son los *passa cariera* (los pasacalles españoles). De ahí que el ritmo de la canción que entona la protagonista muestre este aire

Ejemplo 9. Nº 5. Laura y coro general de *El rey de la banca*.

Sus piros de tu boca los ver ge les son des te llos de tus o jos es la luz del sol

tra la la la la la la ra la la la ra la la la ra la la la ra Sus piros de tu

Digitalización a partir de la parte de apuntar manuscrita cedida por la SGAE.

El tono alegre que se desprende de este último número (de hecho, el tempo indicado por Serrano es —*Allegro mosso*”) contribuyó a que la obra tuviera una buena recepción en su estreno valenciano. Ya la dedicatoria del libreto por parte del comediógrafo es suficientemente elocuente de lo que aconteció en los estrenos, tanto en el valenciano como en su posterior reposición, en la capital del reino: «A los críticos de la Prensa valenciana y madrileña, da público testimonio de gratitud por la benevolencia con que juzgaron esta obra, tanto al estrenarse con gran éxito en Valencia, como al fracasar en Madrid»<sup>25</sup>.

No obstante, sin glosa ni adaptación (a la manera de las operetas), y por tratarse de una sorprendente e interesante revelación, sobre las circunstancias que marcaron los prolegómenos y estrenos de *El Rey de la Banca*, plasmamos de forma íntegra la extensa narración que el propio libretista, Cerdá, publicó, a modo de prólogo, en el libreto que vio la luz en 1919.

#### UN ÉXITO Y UN FRACASO

Amable lector: si tienes curiosidad por saber cómo esta obra pudo ser un éxito en Valencia y un fracaso en Madrid concédeme un poco de atención, que yo te prometo explicártelo concisamente para que te resulte más leve tu molestia,

<sup>25</sup> Cerdá, *El Rey de la Banca...*, 5.

## EL ÉXITO

El maestro Serrano prometió á la EMPRESA TEATRAL MODERNA de Valencia estrenar en su teatro de Ruzafa, antes que en Madrid, *El Rey de la Banca*.

El Representante de dicha Empresa escribió al notable escenógrafo Sr. Martínez Garí para que, de acuerdo conmigo, procediera á pintar todo lo que hiciera falta; y así hizo. El Sr. Martínez Garí envió á Valencia tres magníficas decoraciones.

En el mes de Septiembre comenzaron los ensayos, y á mediados de Octubre se nos invitó al estreno. Mis ocupaciones me impidieron salir de Madrid; pero fué el maestro Serrano y encontró la obra perfectamente ensayada. El libro y la música estaban sabidos y conjuntados; los grupos plásticos del segundo cuadro y la danza provenzal del tercero se habían puesto magistralmente; el decorado, la luz y la maquinaria estaban probados: no se había descuidado ni el más pequeño detalle. Y entonces, cuando todo estuvo dispuesto, se hicieron ensayos generales para apreciar el efecto del conjunto.

En estas condiciones se llevó la obra al cartel. El estreno verificóse el 22 de Octubre y el éxito fué grande y completo. Hubo aplausos para todos: para la Música, para las decoraciones, para el libro, para los intérpretes y para la Empresa, El maestro Serrano fué ovacionado en dos ocasiones; el telón se levantó al final de todos los cuadros y, al terminar la representación, se aclamó á los autores y á los artistas. Así lo reseñó toda la prensa que, además, hizo grandes elogios de la dirección de escena.

Este fué el éxito.

El director de escena del Teatro Ruzafa era el aplaudido primer actor D. Patricio León.

## EL FRACASO

Cuando la obra llevaba en Valencia más de veinticinco representaciones y se tenían noticias del éxito alcanzado también en Buenos Aires, me comunicó el maestro Serrano que íbamos a estrenar inmediatamente en la Zarzuela.

El estreno se anunció al pie del cartel para el viernes 27 de Noviembre, sin consultarlo con los autores; pero como en toda la semana sólo se habían hecho tres ensayos del libro y aun éstos incompletos y precipitados, se aplazó para el martes siguiente.

Llegó el lunes y tampoco pudo ensayarse el libro ¡porque (cosa inaudita en un teatro) no se encontró el ejemplar...! Luego apareció, pero ya era tarde... Comenzaron a ensayar los coros y nos encontramos con que, en lugar de la sencilla y casta farandola que se había indicado al director de escena, bailaban una especie de danza egipcio-sicalíptica; aquello no podía ser. El coro del brindis tampoco estaba fijado ni hubo tiempo para la colocación del cuadro plástico que se confió al director de escena. Las decoraciones no estaban colgadas...en suma, allí no había preparado nada, absolutamente nada para poder estrenar al día siguiente.

En vista de esto, el maestro Serrano y yo subimos á decirle al empresario que era una temeridad estrenar en aquellas condiciones; pero nuestro buen señor lo allanó todo, lo solucionó todo. Aquella noche, después de la función, habría ensayo de libro, de música de nuevo baile, de decorado y luz...todo iría como pura seda. Más llegó la noche y ni se ensayó el nuevo baile ni el decorado ni nada más que el libro, incompletamente porque faltaban dos artistas de importancia. Todo quedó aplazado para la tarde del martes que era el día del estreno.

Y ocurrió, poco más ó menos, lo mismo que había ocurrido por la noche: la farandola no estaba sabida, ni puestos los grupos plásticos, ni ensayado el decorado, ni pudo, por consiguiente, darse á la obra un ensayo general...

El maestro Serrano dijo en voz alta, delante del empresario y de toda la compañía, que se iba del teatro por no presenciar el desastre, porque jamás había estrenado en tan pésimas condiciones. Los mismos artistas, en su mayoría, lamentaban la falta de ensayos de conjunto. Yo no tuve la energía necesaria para retirar la obra, y fuimos al estreno.

A las nueve y media aun no se había determinado qué decoración se pondría para el primer cuadro. ¡Y el estreno estaba anunciado para una hora después!

Se levantó el telón.

Las señoritas del coro, temerosas por el público y compasivas con el autor, rogaron que, mientras se representaba el primer cuadro, se les ensayara el baile provenzal del cuadro tercero.

A poco de levantarse el telón corrió una noticia estupenda: ¡el apuntador decía desde la concha que le habían arrancado dos hojas del libro!

Entre los artistas se produjo verdadero pánico. El traspunte no podía ceder su libro y para bajar yo á la concha tenía que cruzar la sala de butacas en plena representación...Y aunque hasta aquel momento iba bien la obra salí del teatro llevando en el alma la amargura de la inevitable catástrofe.

Luego supe con asombro que, á pesar de todo, el arte supremo de Luisa Vela y Sagi-Barba y la meritísima labor y buen deseo de Sofía Romero, Marcén y otros artistas lograron que el público hiciera repetir dos números de música y que dejara levantar, sin protesta, dos ó tres veces el telón al terminar aquel desdichado estreno,

Este fué el fracaso.

El director de escena del teatro de la Zarzuela de Madrid, era el día 1º de Diciembre de 1914, el bajo cantante D. Francisco Meana.

Queda hecha la explicación, lector amable.

Elias Cerda,

Tuvieron que pasar más de cuatro años para que la producción de los valencianos volviese a ver la luz en un teatro madrileño. Concretamente el 14 de febrero de 1919 tuvo lugar el reestreno en el Teatro Novedades. Sin embargo, al día siguiente, ninguno de los periódicos consultados en la Hemeroteca Digital de la BNE (*La Correspondencia de España, El Imparcial, El País*) recogía este acontecimiento. Si que constan, de estos y otros rotativos, reseñas del estreno<sup>26</sup> llevado a cabo el día 1 de diciembre de 1914. A pesar de ello, Cerdá, en el libreto referido, plasmaba la reseña del *Heraldo de Madrid* sobre el aludido reestreno.

---

<sup>26</sup> Véanse las críticas de *Heraldo de Madrid*, 2 diciembre de 1914, 2; *El País*, 2 diciembre de 1914, 3; *El Liberal*, 2 diciembre de 1914, 2; *El Globo*, 2 diciembre de 1914, 3; *La Época*, 2 diciembre de 1914, 4 y *La Correspondencia de España*, 2 diciembre de 1914, 6.

## EL REESTRENO EN MADRID

En la noche del 14 de Febrero de 1919 se verificó el reestreno de esta obra en el Teatro de Novedades, de Madrid, bajo la acertadísima dirección del notable primer actor D. Vicente Aparici.

De la reseña crítica publicada en el *Heraldo*, son los párrafos que a continuación transcribimos. Dicen así;

«Y lo que ocurrió fué que -El Rey de la banca” fué tan celebrado como en América y como en Valencia, desquitándose largamente los autores de los disgustos que culpas ajenas les proporcionaron en el Teatro de la Zarzuela. La obra fué muy bien recibida, atentamente escuchada y entusiásticamente aplaudida en los finales de cuadro y al concluir la representación.

El libro tiene interés, y salvo tal cual momento de pesadez, se desenvuelve lógicamente, hasta reconcentrar la atención en el último cuadro, el más interesante por su nota dulce y sentida.

La partitura es del gran Pepe Serrano, y enunciando el nombre del prestigioso maestro, basta. Se repitieron el hermoso brindis y la sugestiva tarantela-sardana, y cuando el público había obligado a salir al popular músico infinitas veces al proscenio, alguien pidió que hablase; lo proclamaron todos los espectadores, y Serrano, muy emocionado dio estas a parecidas palabras:

- Gracias, señores. Muchísimas gracias, Yo os prometo formalmente hacer una obra dedicada a este popular teatro y a este simpatiquísimo público madrileño.

### **X. 3. Nuevas experiencias compositivas. Adaptación y fantasía: *La sonata de Grieg y El rey del corral***

*La canción del olvido*, estrenada en el 17 de noviembre de 1916, supuso el triunfo más sonado de Serrano en el terreno de la opereta (y, probablemente, en el conjunto de su obra), no solo en Valencia, en cuyo Teatro Lírico tuvo lugar su estreno absoluto, sino en Madrid (ya en 1918; concretamente el 1 de marzo en el Teatro de la Zarzuela) y toda España. Precisamente, por su significación dentro del repertorio del maestro, tildada de obra maestra y por su repercusión mediática y sociológica<sup>27</sup>, le dedicamos un apartado especial en nuestro estudio. Concentramos, pues, nuestra atención, ahora, en las producciones estrenadas en Valencia que siguieron a la mencionada creación de ambiente napolitano.

---

<sup>27</sup> Uno de sus números, el de la -Serenata”, alcanzó tal popularidad que, como recoge Vidal Corella: «Hasta el buen humor callejero, en aquel tiempo en que una pertinaz gripe envolvía a toda España, la denominó «el soldado de Nápoles», pues igualmente insistentes eran la enfermedad y la célebre canción» (Vidal, *El maestro Serrano...*,152.)

Tras la extraordinaria acogida de *La canción del olvido* entre el público valenciano, Serrano quiso implicarse en proyectos que se apartaban de la línea que había seguido durante años en el entorno teatral madrileño. Ninguno de ellos, hoy día, forma parte del repertorio más reconocido del autor. Nada tienen que ver entre sí, excepto que los libretistas tuvieron que esforzarse en aplicar toda su fantasía literaria para convencer al exigente maestro.

### **X. 3. 1. Una ofrenda musical: *La sonata de Grieg***

Que la tradición, en todos los ámbitos de la sociedad española, no vive sus mejores tiempos queda manifiesto en algunos de los acontecimientos a que se asiste durante este periodo (1916-1917). En la vertiente política social, las elecciones al Congreso de 1916 no logran frenar la crisis del sistema restauracionista, alentada por la presión militar, que interviene activamente en la vida política mediante las Juntas de Defensa. Esta intromisión llevará, algunos años más tarde, a la Dictadura de Primo de Rivera. A todo ello hemos de sumarle la continuidad de los conflictos laborales, con huelga general incluida durante agosto de 1917.

Como se ha ido ya comentando, también en el apartado del ocio se asiste a un desplazamiento de los géneros considerados tradicionales. En este sentido, resulta sintomático que en el mismo año de 1916 se estrenen dos locales de características programáticas que poco tienen que ver con los coliseos más emblemáticos del género chico, que, a su vez, se ven obligados a adaptarse. Con escasos días de diferencia, abren sus puertas el Teatro Reina Victoria, destinado a operetas<sup>28</sup> y espectáculos cuyo primer empresario es José Juan Cadenas y el *Cine Ideal*.

No solo los géneros quedaban afectados por esta situación. El acervo popular, como elemento recurrente de este tipo de producciones lírico-teatrales, dejaba de ocupar un lugar preferente. Mientras, Serrano, icono publicitario de aquella tendencia añeja, se sumergía en un proyecto que llevaba

---

<sup>28</sup> Es sintomático que la apertura del local, al cual asistieron los reyes, tuviese como espectáculo el estreno de la opereta en tres actos titulada *El capricho de las damas*, con libro de Ricardo Blasco y música de Luis Foglietti.



implícita la etiqueta de tradición. En correspondencia con este marchamo, el maestro tenía cierta debilidad por el trabajo de Eduard Grieg y quiso explicitarlo de una manera muy particular: el estreno de la balada noruega (así calificada por sus autores) titulada *La sonata de Grieg*.

Esta obra fue el resultado de ideas y proyectos previos que los propios libretistas, Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, se encargaron de airear en la extensa nota<sup>29</sup> («historia de *La sonata de Grieg*, y proceso de gestación»<sup>30</sup>) que se distribuyó entre el público del estreno madrileño. Pero, por otra parte, el relato de los comediógrafos ofrece un alto grado de relación con las intenciones y el producto final.

Frecuentemente se lamentaba Serrano de que la copiosísima labor de Eduardo Grieg permaneciera casi desconocida para el gran público español [...] merecía que se difundiera.

Proyectaba Serrano organizar unos *Conciertos Grieg*, que se celebrarían periódicamente, y, madurando este plan, surgió la idea de engarzar algunas de las composiciones del ilustre músico en un poema dramático representable.

La primera condición impuesta por nuestro colaborador el maestro Serrano, era la de no alterar en una sola nota la música de Grieg.[...] Pero aquella cortapisa tan esencial [...] imponía la construcción del libreto sobre un plan musical establecido; lo contrario de lo que suele ser regla en este género teatral<sup>31</sup>.

Romero y Fernández Shaw hacían referencia a la procedencia literaria que inspiraban las canciones de Grieg y reconocían, sin declararse «incursos en pecado de copia», haber recurrido «á los cuentos populares de Sebastian Asbjøersen y Jorge Møe [...], á las poesías de Welhaven [...] y á los cantables de Ibsen y Bjornson». Los autores se esforzaron por establecer paralelismos entre la ambientación y argumento de su texto y las creaciones de los mencionados escritores noruegos. Se aludían analogías de sus personajes con los de relatos breves de Welhaven, como *La copa derramada*<sup>32</sup> (o La bebida

---

<sup>29</sup> A modo de «autocrítica». Así se tilda la nota entre los medios y que se recoge al inicio del libreto publicado en 1918 y dedicado al ahijado de Serrano, Samuel Navarro. Es importante, como veremos, esta fecha de publicación (1918), dado que la partitura demuestra diferencias con respecto al libreto. Es necesario advertir que solo se han localizado tres ejemplares de este libro: dos en la BNE y un ejemplar en la Fundación Juan March perteneciente al archivo de Fernández Shaw que, amablemente, nos ha cedido la referida institución y sobre el cual se ha trabajado. Todos ellos pertenecen a la misma fecha e imprenta tipográfica: Jaime Ratés.

<sup>30</sup> Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, *La sonata de Grieg*. (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1918), 7.

<sup>31</sup> Romero y Fernández Shaw, *La sonata...*, 7.

<sup>32</sup> Es una breve narración fantástica del escritor noruego en el que el protagonista es un caballero que ha perdido a su esposa. Una noche, se adentra en el bosque y es sorprendido por un hada que le ofrece agua de una fuente mágica que le hará olvidar la pena y el dolor que

derramada). «Hasta la estructura técnica del libro, salvando las naturales distancias, es semejante á la del *Peer Gynt* ibseniano»<sup>33</sup>.

Leídos los argumentos de las obras referidas, de Welhaven e Ibsen, diríase que el relato de los españoles, en efecto, es una mezcla de tipos y situaciones extraídas de aquellas historias escandinavas. Un inocente cuentecillo en el que un adulado violinista de una aldea, Ricardo, elige como futura esposa a Nora, siguiendo la tradición del pueblo. El valentón violinista, desafiando las leyendas, se ofrece a pasar la noche en el bosque, durante la cual, según la fábula, harán acto de aparición *geldas* (y —otros habitantes del bosque” como elfos o gnomos) dispuestas a matar a aquel mozo que no sucumba a sus encantos. El mito se produce a medias, dado que el joven no muere pero queda ciego. Ricardo pide ayuda, y es Ana Teresa, que se siente atraída por el mozo, quien sale en su auxilio. Ante lo ocurrido, ambos tomarán la decisión de abandonar aquel lugar para comenzar una nueva vida; sin embargo, Ricardo no puede olvidar.

Aunque los comediógrafos procuran realzar diferentes elementos vinculados con aquella tradición nórdica (leyendas y presencia de seres fantásticos, en particular), no pueden eludir ciertas influencias de la tradición teatral española, como el elemento cómico. Este aparece focalizado en el personaje de Cristian: el otro músico de la aldea (flautista); un mozo rústico y cobarde que aprovecha la ausencia de Ricardo para ganarse a la amada de este, Nora. Este tipo constituye la antítesis de Ricardo, como Ana Teresa lo es respecto de Nora. Sin embargo, los caracteres españoles, ciertamente, más elocuentes en expresiones de sentimientos, nada tiene que ver con los más comedidos de aquellos nortefños, a pesar del espíritu romántico.

Puestos a establecer paralelismos entre *La sonata de Grieg* y otras obras del patrimonio lírico-teatral hispano, se descubre el esfuerzo de los libretistas por introducir características de las segundas sobre la primera, tales como la verosimilitud del entorno geográfico o la cita o adaptación de temas y/o canciones del folclore autóctono. En *La sonata de Grieg* se alude a la ciudad natal de Grieg, Bergen, y a la capital noruega, Oslo, tal como se la conocía

---

siente por la pérdida. El caballero rechaza la bebida en fidelidad al amor que profesaba a su amada. No desea olvidar.

<sup>33</sup> Romero y Fernández Shaw, *La sonata...*, 8.

hasta 1924, es decir, Christiania, Cristianía (de 1624 a 1878) o Kristiania (de 1878 a 1924)<sup>34</sup>.

Hay otro elemento: el musical que, aun insertando páginas populares (evidentemente, del folclore noruego), estas responden a la expresión de las impresiones del artista, como buen romántico, y, por tanto, con un claro carácter subjetivo, lo que dificulta a los dramaturgos la inserción de imágenes o texto sobre las piezas, aun a pesar de la orientación del título. En este punto, es necesario señalar que *La sonata de Grieg* constituye una excepción dentro del conjunto de la obra de Serrano porque, como se especifica en la portada del libreto, la música es de Grieg y no contiene un solo tema de Serrano. Se pretendía que fuese «una sucesión de piezas ejecutadas en momentos líricos lo más aproximados posible al motivo literario que se propuso desarrollar el maestro, deducido del título, del cantable ó de las anotaciones de sus comentaristas»<sup>35</sup>. No obstante, deben tenerse en cuenta algunas puntualizaciones al interpretar estas palabras.

Al abordar *La sonata de Grieg* algunas reseñas (y hasta el mismo libreto) obvian la adaptación de varias piezas en forma de cantables transmitiendo, de este modo, una velada funcionalidad del elemento musical como de carácter esencialmente instrumental<sup>36</sup>. Las partituras manuscritas correspondientes a la —Piano de apuntar” y “Violín-director” revelan este y otros aspectos difundidos de forma inexacta, y que solo el cotejo de piezas saca a la luz. Es cierto que el maestro realizó una —copia literal del material” (Ejemplo 10) de la mayor parte de las piezas de Grieg, con lo que tan solo se llevo a cabo una adaptación instrumental de la parte de piano al conjunto orquestal. No obstante, la labor del maestro no quedó ahí.

---

<sup>34</sup> Dado que en *La sonata de Grieg* aparece como “Cristianía”, y debemos esperar que los autores fuesen conocedores de este cambio ortográfico, su leyenda debería concentrarse entre 1624 y 1878).

<sup>35</sup> Romero y Fernández Shaw, *La sonata...*, 8.

<sup>36</sup> De hecho algunos críticos que publicaron reseñas sobre el estreno madrileño señalaban que «por la combinación literario musical “La sonata de Grieg” pertenece al género del citado “Peer Gynt”, de “La Arlesiana” y de tantos dramas ilustrados musicalmente» (José María Carretero, “Los estrenos. Observaciones de un espectador”, *El Día*, 8 de junio de 1918, 4).

Ejemplo 10. Nº 3. Marcha de los enanos, *Piezas Líricas*. Op. 47. de Grieg, y Nº 4 de *La sonata de Grieg*.

Reprografía del «Violín-Director». *La Sonata de Grieg*. SGAE. MSC 3281, 32.

Reprografía del Nº 3. March of the Dwarfs (Marcha de los enanos), *Lyric Pieces*, Book 4, Op. 47.

Serrano realizó determinadas adaptaciones (lógicas, por otro lado) con la adhesión o supresión de repetición de alguna sección o cambio tonal (Ejemplo 11). Es más, en alguna ocasión, hizo uso de dos piezas en un mismo cantable, tal como sucede en el «Nº 12. Ana Teresa y Nora». Ello invita a señalar la parcialidad y vaguedad de la información que se procuró en algunas de las críticas del estreno madrileño. Por ejemplo, León Roch, crítico de *La Época*, ofrece, respecto de los números utilizados, una enumeración de las piezas que llevan a cierto desconcierto. Así, refiere: «Sonata de violín (overtura) [sic]»<sup>37</sup>,

<sup>37</sup> León Roch, «Veladas teatrales. Zarzuela», *La Época*, 8 de junio de 1918, 1.

aunque, como sabemos, Grieg escribió varias sonatas para violín<sup>38</sup>. Otro tanto podría decirse en relación a los títulos de —Danza lírica” o —Canción de cuna”.

Ejemplo 11. La última primavera, *Elegiac Melodies*. Op. 34.



Reprografía de Last Spring (La última primavera). *Elegiac Melodies*, Op. 34.



Reprografía de la —Arte de apuntar”. *La Sonata de Grieg*. SGAE. MSC 3281, 44.

Además de la Sonata para violín y piano N° 3 en Do Menor, Op. 45, concretamente su segundo movimiento —Allegretto espressivo alla Romanza”; Serrano recurrió, principalmente, a los diez libros de piezas líricas para piano compuestas por el músico noruego (Tabla 1), además de otro material.

<sup>38</sup> Queda claro que el propósito del cronista era señalar que la referida sonata había sido utilizada en esta obra como obertura (en realidad, la partitura manuscrita indica —Preludio”).

Tabla 1. Correspondencia entre los números de *La sonata de Grieg* y las piezas compuestas por Eduard Grieg.

Nº DE INSERCIÓN EN LA SONATA DE GRIEG	LOCALIZACIÓN	TITULO DE LA PIEZA (INGLES Y/O DANÉS Y TRAD. APROX. AL ESPAÑOL)
Preludio.	Violin Sonata Nº 3 in C Minor, Op. 45: II. Allegretto espressivo alla Romanza.	
Nº 1. Ana Teresa y Coro.	Lyric Pieces, Book 7, Op. 62.	Nº 6. Homeward (Hacia el hogar)
Nº 2. Orquesta sola.	Lyric Pieces, Book 4, Op. 47.	Nº 6. Spring dance / Spring dans ( Baile de primavera)
Nº 3. Ricardo.	Lyric Pieces Book 5, Op. 54.	Nº4. Nocturne (Nocturno)
Nº 4. Gelda 1ª y Ricardo.	Lyric Pieces Book 5, Op.54.	Nº3. March of the Dwarfs (Marcha de los enanos)
Nº 5. Orquesta sola (preludio 2ª jornada).	Lyric Pieces, Book 5, Op. 54.	Nº2. <i>Gangar</i> . Norwegian march (Marcha noruega)
Nº 6. Saxofón soprano.	Lyric Pieces, Book 9, Op. 68.	No. 4. Evening in the Mountains (Tarde en las montañas).
Nº 7. Coro.	Lyric Pieces, Book 2, Op. 38.	Nº 2. Folk Song/popular melody (Canción popular)
Nº 8. Orquesta sola.	Lyric Pieces Book 9, Op. 68.	Nº 2. Grandmother's Minuet (Minué de la abuela)
Nº 9. Ana Teresa.	Lyric Pieces Book 9, Op. 68.	Nº 5. Lullaby (Canción de cuna)
Nº 10. Coro voces solas.	Slatter (Norwegian Dances), Op. 72.	Nº 5. Pillar from the church (El pilar de la iglesia)
Nº 11. Ana Teresa y Nora.	Elegiac Melodies, Op. 34.	II. Varen (Last Spring) (La última primavera)
Nº 12. Orquesta sola.	Folkelivsbilleder, Op. 19.	No. 2. Bruddefolget drager forbi/Bridal Procession (Marcha nupcial)
Nº 13. Janna 1ª y Coro de Jannas.	Lyric Pieces, Book 10, Op. 71.	Nº 4. Peace of the Woods (Paz en los bosques)
Nº 14. Ana Teresa.	Lyric Pieces, Book 3, Op. 43	Nº 6. To the Spring (A la primavera)
Final	Violin Sonata Nº 3 in C Minor, Op. 45: II. Allegretto espressivo alla Romanza	

La tabla anterior muestra aquellos números totalmente instrumentales que, por otra parte, no recoge la —Parte de apuntar—. La partitura en su totalidad se halla en la parte de —Violín-Director—. Es en esta donde aparece el —Preludio— y el resto de piezas asignadas a la orquesta por tratarse de bailes o danzas y marchas, con excepción de la música —Tarde en las montañas—, destinada a

ambientar la situación escénica, en la cual, el saxofón es el instrumento protagonista al convertirse en solista del número.

Pero, sobre todo, los materiales trabajados arrojan luz sobre aspectos relevantes en cuanto al plan original y al resultado final que se vio en el momento del estreno. Así, por ejemplo, la parte de violín-director contenía, en la página inicial del N° 7, la advertencia de supresión del número bajo la expresión —~~N~~ va”. Por otra, el libreto no recoge la letra de los dos últimos cantables, N° 13 y 14, que se trazaron en las dos partituras conservadas en la SGAE que se han trabajado. Esta supresión de ambas piezas líricas<sup>39</sup>, —~~Pa~~ en los bosques” y —~~A~~a Primavera”, cantadas respectivamente por las *Jannas* y Ana Teresa, es comprensible puesto que forman parte de una escena ambiental, la primera, y de la explicitación de un deseo, la segunda. Además, la partitura de violín-director todavía contempla un número más: el —~~F~~inal” con una evocación del movimiento de la Sonata con que se abría la partitura.

Estas adaptaciones de *La sonata de Grieg*, desde su estreno en Valencia la noche del 8 de diciembre de 1916 hasta el acaecido en el Teatro de la Zarzuela, el 7 de junio de 1918 (y puede que aun después), son el resultado lógico de las decisiones tomadas a raíz de la representación de la obra en otros teatros de la geografía española durante ese espacio. Sirve como información documental, en este sentido, la primera página del —Preludio” presente en el juego de violín-director. En ella aparece anotado la temporada, los teatros y los maestros que se encargaron del estreno en provincias. Y, si en el estreno valenciano, como en el madrileño, fue el propio Serrano el encargado de dirigir la compañía y orquesta, en su condición de empresario de la compañía; la responsabilidad recayó, en otras ocasiones, sobre diversos maestros, en particular, sobre Manuel Civera.

1916-1917. Teatro Lírico –Valencia–Maestros Vicente Pellicer y Manuel Civera.

1917. Bilbao. Maestros V. Pellicer y M. Civera.

1917. Teatros Principal y Circo (Zaragoza). Maestros V. Pellicer y M. Civera.

1918. Teatro Victoria Eugenia –San Sebastián– Maestros Rafael Cabas y M. Civera.

1918. Teatro Principal (Burgos). Maestros Cabas - Civera.

1918. Teatro Principal (León). Maestros Cabas - Civera.

1918, Salón Pradera (Santander). Maestros Cabas - Civera.

---

<sup>39</sup> El cronista de *El Liberal*, Abel Amado, en su reseña de aquel estreno en la capital del reino, eleva la cifra de números hasta trece, entendiéndose, por tanto, que en aquella ocasión se interpretó el —Preludio” y doce números.

Aun a pesar de la supresión de los cantables finales y el final para el estreno madrileño, el colaborador de *El Liberal*, Abel Amado, en su reseña publicada al día siguiente del evento teatral en la capital española, mostraba su reprobación por la excesiva duración de la representación y la escasez del elemento musical, debido a la propensión a privilegiar el apartado dialogado frente al supuesto protagonista de la velada: la música de Grieg.

Y nos hallamos, una vez dentro del teatro y en plena «Sonata» con lo que abunda allí es la letra y falta la música... ¡Y tanto que falta!... ¡Como que con trece números –De lo más corto de Grieg– se ha querido hacer una obra de más de tres horas de duración! Eso no podía ser.

No le faltaba razón, pues la duración total del apartado musical se situaba en torno a la media hora. Sin embargo, se trataba de una representación lírico-teatral y no de un programa de concierto sobre piezas de Grieg, como era la idea embrionaria de Serrano (y los libretistas), a partir de la cual había surgido la obra. Precisamente, se cuestionaba, por parte de algunos críticos, la idoneidad de las piezas para llevarlas a escena, pues a juicio de alguno de ellos carecían de teatralidad. Por ello, son las páginas de danzas las que obtienen el beneficio del público.

Con todo, Serrano había visto cumplido el objetivo principal de esta producción: difundir parte de la obra del maestro noruego. Aquello nada tenía que ver con *La canción del olvido* (estrenada unas semanas antes) que embelesó al público desde su primera puesta en escena y eclipsó la labor de los posteriores trabajos.

---

<sup>40</sup> MSC 3281. SGAE. A tenor de esta información, no puede decirse, como señala Manuel Balboa, que «El éxito fue grande y se repitió en Madrid pero la obra desapareció enseguida de los carteles» (citado por Galbis y Díaz en *La producción zarzuelística...*,119).



### X. 3. 2. Un trabajo “improductivo” o materia para otros trabajos: *El rey del corral*

Desde su confinamiento en Valencia, Serrano mostraba una intención clara de ofrecer piezas que se desvinculasen de su etapa anterior. Más, todavía, con la independencia y autoridad que confería la figura de empresario teatral en que se había convertido. Los proyectos que ven la luz en 1916 (y en Valencia) resultan, en este sentido, significativos a todas luces: una sintonía con el mundo de la opereta, a través de *La canción del olvido*, en consonancia con las producciones del momento; la materialización de un deseo encomiástico de cariz legendario; y una recurrencia a libretos de argumentos —apócrifos”, como *El rey del corral*.

El panorama del teatro lírico madrileño de aquellos momentos presenta, igualmente, una variada programación con las reposiciones de emblemáticas zarzuelas en el teatro Apolo (junto al éxito de la temporada), las operetas del Teatro Victoria, o la mezcla de modalidades como sainetes, revistas y —boceto lírico dramático” incluido en la cartelera del mismo día en el teatro Novedades. Véanse, en cuanto a la actividad lírica se refiere, un extracto de las funciones programadas para el 16 de noviembre de 1916 (Tabla 2), justo un día antes del estreno de *La canción del olvido* en Valencia.

Tabla 2. Programación teatral de noviembre de 1916

TEATRO	OBRA (TÍTULO/CLASIFICACIÓN Y AÑO DE ESTRENO)	AUTORES
Reina Victoria	<i>El capricho de las damas</i> . Vodvil en tres actos. 1916	Texto: Ramón Asensio Mas, José Juan Cadenas y Ricardo Blasco. Música: Luis Foglietti
	<i>La bella Riseta</i> . Opereta en tres actos. 1910. (adap. 1916 Gutiérrez Roig, E.F.)	Texto: Alfred Maria Willner y R. Bodanzky Música: Leo Fall.
Zarzuela	<i>El rey que rabió</i> . Zarzuela en tres actos. 1891.	Texto: Miguel Ramos Carrión y Vital Aza Buylla. Música: Ruperto Chapí.
Apolo	<i>El asombro de Damasco</i> . -Zarzuela en dos actos”. 1916.	Texto: Antonio Paso y Joaquín Abati Música: Pablo Luna.
	<i>Ninón</i> . Zarzuela en un acto. 1907.	Texto: Manuel Fernández de la Puente y Carlos Allen-Perkins. Música: Ruperto Chapí.

Cómico	<i>El rey de la martingala.</i> Película cómico-lírica en un acto. 1916.	Texto: Ángel Torres del Álamo y Antonio Asenjo Música: Manuel Font
Novedades	<i>Música luz y alegría.</i> Revista en un acto. 1916.	Texto: Aurelio Varela y Francisco de Torres. Música: Francisco Alonso.
	<i>El lobato.</i> Boceto lírico-dramático en un acto. 1908.	Texto: Carlos Díaz Valero y León Navarro Serrano. Música: Francisco A. de San Felipe y Cayo Vela.
	<i>Los ojos de mi morena.</i> Sainete lírico en un acto. 1916	Texto: Ernesto Polo y José Romeo. Música de Tomás Barrera y Manuel Quisilant
	<i>Tenorio musical.</i> Humorada en un acto. 1912	Texto: Pablo Parellada Música: Tomás Barrera
	<i>Don Juanito y su escudero.</i> Sainete lírico en un acto. 1916	Texto: Enrique Calonge/Enrique Reoyo Música: Reveriano Soutullo

“Funciones para hoy”, *El Imparcial*, 16 de noviembre de 1916, 3.

Al tiempo que Serrano estrenaba sus creaciones —“medositas” en el Teatro Lírico, también en Valencia, el maestro Manuel Penella, amigo y paisano de Serrano, preparaba un buen número de funciones centradas en la opereta y la revista.

He aquí la lista de la compañía de revistas y zarzuelas españolas que, dirigida por el maestro Penella, ha de actuar en el teatro Apolo, de Valencia.

[...]

Anuncia los estrenos siguientes:

—*La guitarra del amor*, fantasía musical en un acto. —*Por la paz*, visiones de la guerra, en un acto. —*Galope de amor*, opereta en un acto. —*La última española*, revista en un acto. —*El teniente de lanceros*, opereta en tres actos. —*P. B. T.*, revista argentina en un acto. — *La muñeca del amor*, opereta japonesa en tres actos. —*Aventuras de Charlot*, revista española en un acto. —*El soldado de cuota*, zarzuela en un acto. —*El amor de los amores*, revista en un acto. —*El gallo montes*, opera española en tres actos. —*La señorita piel roía*, opereta en dos actos. —*La gauchada*, zarzuela argentina en un acto. —*El pequeño bohemio*, opereta en un acto. —*El viejo español*, fantasía lírica en un acto<sup>41</sup>.

Pero la fantasía cómico-lírica de *El rey del corral*, producción que vio la luz tras *La sonata de Grieg*, además del entorno y los personajes, contiene varias singularidades que desvelamos aquí en primicia. Para empezar, es una de las

<sup>41</sup> “Música y Teatros”, *La Vanguardia* (Barcelona), 9 de diciembre de 1916, 13. El fenómeno de la opereta no era en modo alguno exclusivo de Valencia o Madrid. En esta misma página se hacía eco de otros estrenos en provincias: «En el teatro Cervantes, de Sevilla, se ha estrenado la opereta de Rodríguez Arias y Dotesio, con música del maestro Alonso, *El oficial de guardia*. La obra alcanzó éxito y se repitieron varios números de la linda partitura».

pocas obras a las que se le ha prestado escasa atención, por no decir nula<sup>42</sup>. Parte de la razón estriba en el extraordinario impacto de aquel posterior —solado de Nápoles—. Además, la prensa valenciana y en opinión de esta, el público, no mostró especial entusiasmo por una producción al estilo de las fábulas de Esopo, sin escenarios y —tipos convencionales—.

Y aunque algunos medios madrileños se hacían eco del éxito obtenido el día del estreno, lo cierto es que no contribuyeron a su difusión desde sus columnas y publicaron exiguas referencias respecto de sus reposiciones en aquel y otros teatros de provincias. Únicamente *El Liberal* desplegaba un extenso artículo, a los cinco días del evento (aunque firmada la crítica en diciembre), donde, junto a la reseña de *El rey del corral*, se insistía en el mito de la indolencia del maestro, del repertorio que iba a poner en escena en aquel teatro valenciano y en los proyectos futuros sobre partituras del compositor, proyectos que, como en otras ocasiones, no vieron la luz ni en la fecha ni en el coliseo aireado.

He comenzado hablando de la recepción porque ha sido imposible localizar el libro escrito por Enrique López Marín. Ni la misma recurrencia a la autora de la tesis doctoral sobre *La vida escénica en Logroño (1850-1900)*, Inmaculada Benito Argáiz, la cual publicó un —Catálogo ordenado y razonado de la obra dramática de Enrique López Marín (1866-1919)<sup>43</sup>, ha podido proporcionar información alguna sobre *El rey del corral*. Sencillamente, en el catálogo del dramaturgo no consta la obra lírica. Por su parte, no se tiene referencia alguna de ejemplares manuscritos o copias impresas de la citada obra.

Esta contingencia, desgraciadamente, más habitual de lo que parece en el entorno lírico, ante la ingente cantidad de material y la desidia por su conservación, me ha llevado a una exhaustiva revisión de los catálogos de todas las instituciones que pudieran conservar el material sin resultado positivo. Ninguna institución conserva ejemplares del libreto escrito por López Marín. Su autoría, por otra parte, está contrastada con las diferentes crónicas sobre el estreno (y en posteriores reposiciones,). Esta circunstancia me obliga a recurrir

---

<sup>42</sup> Tan solo la obra de Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística de José Serrano*, realiza una catalogación (con errores) y un breve estudio de esta creación de Serrano.

<sup>43</sup> Inmaculada Benito Argáiz, "Catálogo ordenado y razonado de la obra dramática de Enrique López Marín (1866-1919)", *Berceo*, 154 (2008), 47-55.

a las reseñas de los periódicos de la época y a la letra de los números de los cantables<sup>44</sup> para trazar el asunto de la obra.

De este modo, el asunto del libreto se ha extraído de las reseñas y de los cantables del manuscrito de la *—parte de apuntar*”. En realidad, la trama muestra una gran sencillez, acudiendo al lugar común de los celos y desvelos, fruto del amor y la actitud chulesca en el interior de un gallinero. En aquella fábula encontramos inquietudes, anhelos, luchas y ambiciones propias del mundo humano. *—Crestarroja*”, el joven gallo destinado a controlar el corral, (el galán de la historia) está enamorado de la faisana *—Tornasol*”<sup>45</sup> (la bella gallinácea), que flirtea con el pavo real, Don Magnífico. Este personaje encarna al *—tip* del viejo donjuán, fantasmón y cobarde que pretende embaucar con palabrería a la primera ave que se le cruza. El coqueteo de Tornasol con *—D Magnífico*” llevará a una primera contienda, en este caso verbal, entre la linda faisana y *—Preciosal*”, la pava real y esposa de D. Magnífico. La inquietud que desata los galanteos de Crestarroja hace que sea atacado por los otros machos del corral. Finalmente, el apuesto gallo y Tornasol confesarán su arrepentimiento y sus verdaderos *—sentimientos*”, celebrados por todos los componentes del corral.

Como el propio autor del libro explica en el prólogo que, supuestamente, acompañó al programa de mano del día del estreno (según el colaborador de *El Liberal* que realiza la reseña del estreno), su intento «no es otro que ofrecer ocasiones á músico, sastre y pintor para que den rienda suelta á sus fantasías»<sup>46</sup>. Sin embargo, a pesar de la dificultad que pudiese entrañar hacer cantar a un pavo real, gallo capón (*—Poloncho*”), gallina (*—Revoltosa*”), lechuza o búho, Serrano tan solo tenía que imaginar personajes y escenas convencionales propias del mundo teatral.

Conviene, por otra parte, tener presente, en torno a las mismas fechas, autores de la talla de Ravel (varias escenas de *L'enfant et les sortilèges*, 1914),

---

<sup>44</sup> Si que se conserva un ejemplar manuscrito de la *—parte de apuntar*” de *El rey del corral* en la SGAE y que para este trabajo nos han cedido amablemente.

<sup>45</sup> Es importante hacer constar que Díaz y Galbis, en el apartado dedicado a esta obra, dentro de *La producción zarzuelística...*, 119, señalan a Tornasol dentro del grupo de *—seis tenores*”. Es obvio que, por el texto de los cantables, Tornasol es *—la faisana*” y su papel, por tanto, corre a cargo de una tiple.

<sup>46</sup> J. Larios de Medrano, *—Por tierras de levante El maestro Serrano y su teatro. —Dos obras nuevas. —La labor futura*”, *El Liberal*, 4 de enero de 1917, 1-2.

o Stravinsky (*Renard*, 1922) o Janáček (*La zorrilla astuta*, 1924), también escriben piezas cuyos personajes principales son animales.

La traslación del mundo humano al galliforme consistía en asignarles los atributos de los —tipos” teatrales a las aves. Dos referencias, muy posteriores, que tienen estrecha relación con la partitura de *El rey del corral*, confirman esta sencilla operación. Y es que la —arte de apuntar” desvela conexiones y trasvase de situaciones y material. En consecuencia con la —falta de interés” que despertó en su día *El rey del corral* (libreto y partitura) se ha obviado su análisis por los musicólogos y especialistas. La ausencia de un estudio sobre esta producción ha llevado a mantener ocultas sus particularidades, no ya en cuanto a sus características musicales, sino en la corroboración de un hecho que se ha apuntado en otras ocasiones, cual es el de la reutilización de material —reacasado”. Números que insertos en aquel libreto no se convirtieron en populares y alcanzaron popularidad trece años después. Un hecho paradójico que plantea no pocos interrogantes: ¿Oportunidad del libreto? ¿Cuestión del tipo de personajes? ¿Situación ambiental del número?

Los ocho números de Serrano incluían escenas corales de carácter himnico, dúos, marchas —populares” a ritmo de pasacalle, couplets y números cómicos. Precisamente, todos ellos fueron acogidos como lo que eran, piezas líricas, aunque la visualidad del intérprete influyó en el entusiasmo. Por mucha imaginación que se tuviese, difícilmente el público podía verse identificado con un gallo, un búho o una faisana. Si no es de este modo, no se explica que en la porfía que —Preciosa” mantiene con —Ornasol” en el N° 3 de *El rey del corral* contenga un tema, en boca de la pava, que pasase indiferente a oídos del público y que Serrano emplearía justamente en el —N.º 3. Rosa, Fernando y obreras” del sainete madrileño *Los claveles* (1929). El cotejo entre ambos cantables no deja lugar a dudas del préstamo (Ejemplo 12).

Ejemplo 12. Compulsa entre *El rey de corral* y *Los claveles*.

Nº 3 de *El rey del corral*

Handwritten musical score for "Precisilla" from "El rey del corral". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Andantino". The lyrics are: "He sa-bi-does-te tran-ce por ca-ram-".

Reprografía de la —Arte de apuntar" del Nº 3. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, N. 4, 56.

Printed musical score for "Arte de apuntar" from "El rey del corral". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Andantino". The lyrics are: "He sa-bi-does-te tran-ce por ca-ram-bo-la y he ve-ni-do a que se-pas que es-te ya no ya no pue-de lu-mi-a ni con la".

Digitación de la —Arte de apuntar" del Nº3. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, pág.56.

Nº 3.  
ROSA, FERNANDO, OBRERAS Y EMPLEADOS.

Printed musical score for "Rosa" from "Los claveles". The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked "Andantino". The lyrics are: "Tenga usted buenas".

Reprografía del Nº 3 de *Los claveles*. Edición impresa por la editorial Mott en 1929. Cedido por la SGAE.

El aire de chotis, asociado a un determinado tipo (el de chulapa), se identificaba con el carácter que debía representar el personaje en aquella situación y en las respectivas obras. No en vano, el columnista que publicaba

para el *Diario Mercantil de Valencia* la reseña del estreno en Valencia señalaba: «Dentro del ámbito vocal presentan una personalidad propia el numero del cuadro primero que describe la riña entre la Pava Real y la Faisana por la decisión de Serrano de componer un número —desabor popular chulesco, a lo Chueca»<sup>47</sup>.

No sería, sin embargo, este el único material de *El rey del corral* que Serrano reutilizaría en *Los claveles*. La misma operación habría de repetirse en el tema del dúo amoroso entre el gallo y la faisana (Nº 5). —Usualmente”, con el mismo tema principia el dúo entre Rosa y Fernando (Nº 6) de *Los claveles* (Ejemplo 13), más conocido por —¿Por qué vuelve la cara...?”. Dos dúos conectados, no solo por idéntico material temático sino, también, por la situación escénica. Pero a diferencia del número anterior de la pava, este de los amantes avícolas sí que fue uno de los que obtuvieron el beneplácito de prensa y público valenciano.

Ejemplo 13. Correlación entre el Nº 5 de *El rey de corral* y el Nº 6 de *Los claveles*.



Reprografía de la —Arte de apuntar” del Nº5. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, pág.95.



Digitación de la —Arte de apuntar” del Nº5. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, pág.95.

<sup>47</sup> «Mascarilla» [José M<sup>a</sup> López], «Lírico. Estreno de El rey del corral», *Diario mercantil de Valencia*, 30 de diciembre de 1916. Citado por Díaz y Galbis en *La producción zarzuelística...*

Nº 6. DÚO.  
ROSA Y FERNANDO

FER. (tranquilo)  
*p*

Por qué vuel-ve la ca - ra - la más her - mo - sa - de las mu -

Moderato.  
*p* *mf*

Reprografía del Nº 6 de *Los claveles*. Edición impresa por la editorial Mott en 1929. Cedido por la SGAE.

Algunos de los temas prestados por *El rey del corral* no se destinaron únicamente a *Los claveles*. Hubo otro sainete, también madrileño, que acogió material de esta fantasía lírica. Y, de nuevo vuelven a coincidir los números de los cantables de ambas piezas. En efecto, el Nº 8 de *El rey del corral*, en el que —*Revoltosa*”, a petición del pavo real y el resto del gallinero, entona unos cuplés, lo utilizaría Serrano para un número del Acto 2º de *Golondrina de Madrid*, el —*Nº 8. Inocencia y Coro general*” conocido como —*Den, que dicen*”. Ambos en un contexto diferente pero con una temática idéntica: los amores y sus afectaciones (Ejemplo 14).

Ejemplo 14. Correlación entre el Nº 5 de *El rey de corral* y Nº 8 de *Golondrina de Madrid*.

*Revoltosa*

Des a - mo - res te - ni - a la Si - co -  
ha co - dor - nis can - ti - va ye - na - mo -

Reprografía de la —*Arte de apuntar*” del Nº 5. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, pág.134.



Digitación de la —Arte de apuntar” del N° 5. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, 134.

Reprografía de la —Arte de apuntar” del N° 8. *Golondrina de Madrid*. SGAE. MSC. 9775, 92.

No olvidó Serrano en *El rey del corral* recurrir a sus números habituales. Una nana cantada por el búho (N° 4), las páginas corales de los números 2 y 7, junto al cuplé cómico, de aire desenfadado y facilidad auditiva. Entre los de estas características se encuentra el *racconto* en el que el gallo capón (“Polocho”) explica el motivo de su castración durante —una tradición militar en Bayona”, como se recoge en el texto del cantable. Por ello, tratándose de asunto militar, Serrano elaboró un sencillo tema a ritmo de marcha, cercano al aire de pasacalle. La simpleza de su estructura y la facilidad rítmico-melódica (Ejemplo 15) conectaban con las piezas populares en que terminaba tarareando el estribillo a la salida de la representación. Sin embargo, en esta ocasión, aunque en la canción ideada por Serrano se insertaba, también, el tarareo final, el público —se olvidó de la tonada”. Muy diferente a lo que aconteció con *La canción del olvido*.

### Ejemplo 15. N° 7 de *El rey del corral*

Allegro moderato  
Poloncho

En Ba-yo-na fue el ins-tan-te de mi per-di-ción por un me-dio de ni-gran-te de mu-ti-la-ción es la

Digitación de la —Arte de apuntar” del N° 7. *El rey del corral*. SGAE. MSC 7740, 152

A pesar de las dificultades que entrañaba para la representación el vestuario y decorado, (motivo por el cual tuvo que ser aplazado por dos veces el estreno) y la escasa emoción mostrada por aquella producción, *El rey del corral*, compartió cartel con la famosa opereta napolitana hasta el mes de marzo. Este —rey”, junto con el resto del repertorio, viajó a Barcelona donde fue estrenada allí a principios de mayo de 1917, en el teatro Reina Victoria de la ciudad condal. Sin embargo, la expectación se concentraba en otra obra: *La canción del olvido*.

Con *El rey del corral*, Serrano había engrosado el repertorio, ahora más variado en ambientación y situaciones, en la compañía que el mismo dirigía y que, por expreso deseo del compositor, únicamente representaba obras de su cosecha con las que recorrería gran parte del territorio español. Había sido, pues, este año de 1916, el del inicio de una etapa como empresario teatral que habría de durar unas cuantas temporadas más y que incidiría en su ritmo compositivo, cada vez más pausado hasta la eclosión de su etapa final con su —teología iconográfica” del teatro lírico español tradicional: *Las Hilanderas*, *Los de Aragón*, *Los claveles* y *La Dolorosa*.

## X. 4. Una canción que no cayó en el olvido: *La canción del olvido*

Aunque cada coliseo tenía sus —atores preferidos” (que, además, gozaban de reputación por parte de público y prensa), la propia idiosincrasia del género chico obligaba a los empresarios teatrales a servir novedades cada temporada, lo que abría las posibilidades de estrenar a libretistas y músicos noveles. Sin embargo, el riesgo de un posible fracaso y, en consecuencia, la retirada de cartelera, y el paso a mejor vida de la obra, hacía que los iniciados buscasen amparo entre los autores renombrados. Con todo, ni los Arniches, Sinesio, Ramos Carrión, Lleó, Luna, Calleja... pudieron evitar en algún momento de su extensa carrera, el olvido de algunas de sus creaciones. En este sentido, el caso de Serrano no constituye una excepción. Títulos como *Barbarroja* o *El rey de la banca*, por citar algunos estrenos, cayeron en desuso; otros, en cambio, han perdurado como referentes ineludibles del género zarzuelístico.

*La reina mora*, *Moros y cristianos*, *Alma de Dios* o *La Dolorosa* forman parte de un selecto grupo de obras que hoy en día todavía despiertan el interés del mundo teatral y se acude a ellas a la hora de ejemplificar lo mejor de la producción lírico-teatral española del primer tercio del siglo XX<sup>48</sup>. Dentro de este repertorio, ocupa un lugar preeminente *La canción del olvido*, una de las obras más mediáticas y populares (sino la que más, junto a *La reina mora*) de Serrano. Más de setenta años después de la muerte del compositor, y ante la casi total desaparición del género, todavía puede asistirse a la representación de esta zarzuela por parte de compañías (en su mayoría diletantes) lírico-teatrales españolas o a través de una selección de dicha obra para banda.<sup>49</sup>

Más allá de su perdurabilidad, *La canción del olvido* constituye una obra clave en el conjunto de la producción del músico, tanto en el plano musical como en el personal y social. Así, *La canción del olvido* es la primera obra que Serrano estrena tras su separación de la Sociedad de Autores Españoles (a la

---

<sup>48</sup> Emilio Casares presentó el 6 de marzo de 2014, en Valencia, las ediciones críticas de zarzuelas del maestro Serrano; entre ellas, algunas de las aludidas anteriormente.

<sup>49</sup> No hay más que acudir a programas de diferentes tipos de agrupaciones para comprobar esta aseveración.

que había pertenecido durante cerca de quince años, casi desde su fundación) con el fin de gestionar los derechos generados por sus obras; supone la confirmación de una práctica exitosa (ensayada con fortuna tres años antes con *¡Si yo fuera rey!*) como es el hecho de estrenar en otras ciudades como Barcelona o Valencia (si bien, por motivos diferentes) antes de ser presentada en la capital del reino. Más aún, inaugura una nueva actividad de Serrano, cual es la de empresario teatral y director artístico de una compañía, siguiendo las huellas de otros colegas coetáneos como Lleó, Vives o Rafael Calleja.

Con *La canción del olvido* se ponen en cuestión ciertos tópicos vertidos sobre Serrano y su obra, como su supuesta falta de habilidad en la instrumentación o el hecho de aferrarse a la tradición del género chico, permaneciendo al margen de las tendencias de aquellos años. Precisamente, cuando en 1912, Federico Romero y Fernández Shaw hacen llegar a Serrano el libreto de *El príncipe errante* (título inicial de la zarzuela), se asiste a un apogeo de la opereta, a la que ya se había acercado el compositor con *El carro del sol* y *¡Si yo fuera rey!*

De otra, esta obra confirma el interés de Serrano por libretos que sitúan la acción (o contienen referencias a) en diferentes lugares de la península italiana (y que puede tomarse como un cierto grado de exotismo) tal como se evidencia en *El trust de los tenorios*, *Barbarroja* o *El carro del sol*. Y, en consecuencia, esta mudanza (si exceptuamos los “*vajes cómico-líricos*” en colaboración con Quinito, Arniches y García Álvarez), impulsa a Serrano al uso de ritmos que se vinculan con Italia, como la tarantela o la barcarola, alejándose, como es lógico, de los ritmos vinculados a la tradición hispana manida por el maestro en buena parte de sus obras anteriores.

Pero, dentro del plano musical, *La canción del olvido* supone algo más que una mirada de Serrano hacia el folclore italiano. En ella se descubre un equilibrio entre la jocosidad desprendida de una aparente facilidad melódica repleta de espontaneidad y frescura, que se acerca al entorno costumbrista de las escenas creadas para tal fin; y la profundidad afectiva que envuelve los momentos de intensidad melodramática de los dúos entre amantes. Es aquí, donde se vislumbra un Serrano que pretende aproximarse al ámbito operístico, como pocas veces lo había hecho, con números de considerable extensión en los que intenta alternar un estilo declamatorio con episodios líricos de

considerable magnitud expresiva para resaltar la situación dramática del momento. Si acaso, puede advertirse esa tendencia en *La reina mora*.

Estas particularidades se hallan estrechamente relacionadas con el marco social, personal y musical que, desde la génesis de *La canción del olvido* como obra literaria, allá por 1912, vivían autores, el mundo lírico-teatral y, como se ha referido, la Sociedad de Autores. La concomitancia de acontecimientos de estos dos últimos, a principios de aquel año, permite discernir algunos de los elementos intrínsecos de la obra y su puesta en escena; un largo proceso que, como se apunta, recorre un largo espacio de tiempo que va desde 1912 hasta 1918, año de su estreno madrileño.

De una parte, en el recién estrenado año 1912, se asiste a uno de tantos episodios convulsivos de la aludida entidad. Supuestos tratos de favor, imposición de un sistema oligárquico en funcionamiento de la Sociedad y falta de actuación ante determinados derechos de los asociados<sup>50</sup>, entre otros, hace que se vuelva la mirada hacia los inicios de aquella institución, evocando la labor de dos de sus socios fundadores: Sinesio Delgado y Chapí<sup>51</sup>, al tiempo que se reclaman medidas correctoras. Además, no deben obviarse las disposiciones adoptadas por el gobierno, al incrementar la presión fiscal sobre los espectáculos<sup>52</sup>, repercutiendo en el “negocio” y los agentes implicados; todo lo cual, aviva las protestas de una parte de los socios que se sienten perjudicados con el funcionamiento de la asociación y de los impuestos estatales.

Entre las cuestiones espinosas de la Sociedad de Autores se hallaba la percepción del denominado —Pequeño derecho” y el cobro por —anglos” de operetas que habían asistido a un espectacular auge. Ambas cuestiones serán aireadas por el propio Serrano y, como se verá en el capítulo de este trabajo dedicado a recepción de su obra, la primera de ellas afectaba los intereses del

---

<sup>50</sup> Aleccionados, en parte, por las medidas de la Sociedad de Autores dramaturgos franceses sobre los derechos de autor. Una somera información es reflejada en la publicación de *El Imparcial*, 21 de enero de 1912, 2.

<sup>51</sup> Véase a este respecto el artículo “En memoria de Chapí. Chapí y la Sociedad de Autores”, *La Correspondencia de España*, 4 de enero de 1912, 5; o la carta de Sinesio Delgado sobre la petición a este de una vuelta a la presidencia de la Sociedad de Autores publicado en el *Heraldo de Madrid*, 19 de enero de 1912, 3.

<sup>52</sup> Varios periódicos recogen las propuestas que autores, actores, profesores de orquesta y empresarios hacen llegar al Presidente del gobierno y a los ministros de hacienda. Un ejemplo de estos puntos puede leerse en “La cuestión de los teatros”, *La Correspondencia de España*, 9 de enero de 1912, 5.

compositor. No es pues de extrañar que Serrano encabezase una —rebelión”, con un número nutrido de músicos, para defender sus —derechos” como él mismo señala en una entrevista que lleva por título: —La sociedad de autores. En vísperas del combate”.

Recordemos, escuetamente, que el sistema de votación en la Sociedad de Autores estaba en función de la cantidad recaudada por cada socio, de manera que cuanta más recaudación, mayor era el número de votos que podía depositar el asociado<sup>53</sup>. Por tanto, las decisiones estaban en manos de los mayores recaudadores. Esto, además, estaba relacionado con los llamados: —Gran derecho” y —Pequeño derecho”, ya que la suma total de ambos determinaba la suma de ingresos de cada accionista. Aquí estaban las dos principales discrepancias de Serrano con respecto a la SAE. A la falta de equidad (un socio un voto) y la falta de ahínco, por parte de la Sociedad, para recaudar los derechos en otros países (principalmente sudamericanos, tales como México o Argentina), se unía el problema del pequeño derecho. En este punto, Serrano es bien claro:

Pero ¿qué me dices del pequeño derecho? ¿Eso es un escándalo! Cobramos cero setenta y cinco...Mira, mi música es la que más se toca en toda España, ¿sabes lo que yo cobro de pequeño derecho? Pues unas ciento y pico de pesetas ¡al trimestre!, y para eso sesenta y tantas son de Francia...Bueno; pues yo te digo que de Valencia sólo yo debía cobrar lo menos mil pesetas al mes... y así sucesivamente. Pero ¿sabes qué hay? Pues que hay corresponsales muy malos, pero que son instituciones y que como llevan diez años ¡no se pueden tocar! Pues cuando lleven veinte será más difícil tocarlos, y habrán llevado veinte años haciéndolo mal<sup>54</sup>.

En este apartado, relativo al —pequeño derecho”, es necesario recordar que se daban autorizaciones de uso de obras sin necesidad de consultar previamente al autor, conforme a las tarifas de la Sociedad. Y, aunque la Ley de Propiedad Intelectual no recogía ninguna referencia a ella, en el tráfico comercial era (y es) muy habitual la distinción entre pequeño y gran derecho, que responde fundamentalmente a la forma de gestión. Así, si tomamos como referencia los Estatutos actuales de la SGAE, su —Artículo 13º.-Gestión de

---

<sup>53</sup> Los estatutos de la SAE señalaban que, además del voto personal, cada autor tiene derecho a uno por cada 2.000 pesetas de recaudación en el año anterior.

<sup>54</sup> «El duende de la Colegiata», —La Sociedad de Autores. En vísperas del combate”, *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2.

obras de pequeño derecho y audiovisuales”<sup>55</sup> señala qué tipo de obras son consideradas de pequeño derecho.

Serrano era muy consciente de la difusión de su música, bien a través de adaptaciones (selecciones) para diferentes tipos de agrupación, —aerglos” teatrales, o bien mediante ediciones fonográficas, emisiones radiofónicas... , sobre todo, de números sueltos. Es por ello que, en su empeño por controlar sus derechos de autor le llevará a separarse de dicha Sociedad en 1915 (por un corto espacio de tiempo) y organizar su particular administración, tal como recoge Federico Romero (uno de los libretistas de *La canción del olvido*) en su —~~R~~membranza de José Serrano”. Esta decisión del maestro trajo consigo un veto a sus obras, en las grandes capitales y en Madrid, ante la presión de la Sociedad de Autores. De hecho, el maestro entregó al teatro Apolo *La canción del olvido* y *El rey del corral* pero...

Don Juan Vila [empresario de Apolo] había recibido por la tarde una comunicación urgente de la Sociedad de Autores Españoles advirtiéndole que, si entraban en su teatro los materiales de orquesta del maestro Serrano, saldrían todos los de la Sociedad. Esto me pareció muy razonable porque era defender la unión social<sup>56</sup>.

Estas son las razones por las cuales Serrano tomó la decisión de estrenar sus obras en la capital del Turia, formar su propia compañía y convertirse en empresario, con el soporte financiero de uno de sus mejores amigos de Sueca, José Navarro Benavent. Así lo relata Vidal Corella:

El maestro José Serrano, con su amigo José Navarro, tomaron en arriendo un local de espectáculos —hasta entonces dedicado a circo y variedades— de gran aforo y que con el

---

<sup>55</sup> a) Las obras musicales con o sin letra, comprendidas las compuestas para una obra audiovisual, salvo cuando sean comunicadas públicamente en espectáculos creados para la escena, respecto de los cuales se infiera que forman parte integrante de tales espectáculos, en cuyo caso tendrán la consideración de obras de gran derecho.[...]

e) Los fragmentos no seriados de obras literarias o dramático- musicales, cuando sean utilizados en los espectáculos o programas aludidos en la letra d) y en una extensión que no suponga la comunicación de una versión condensada -entendiendo por ella la comunicación que mantenga intactos todos los elementos esenciales de la obra sin interrumpir la narración- ni exceda de quince minutos, en el caso de dichos espectáculos y de los programas de televisión, o de veinticinco minutos, en el caso de programas de radio, ni del veinticinco por ciento de la duración total de la obra.

f) Cualquier obra de gran derecho cuando sea utilizada en actos de radiodifusión secundaria, tales como la retransmisión por hilo o sin hilo, y la transmisión, en lugar accesible al público y mediante un instrumento idóneo, de la obra emitida por radio o televisión

g) Cualquier clase de obras cuando sean objeto de explotación a partir de una producción multimedia (*Estatutos de la Sociedad General de Autores Española*. (Madrid: SGAE, 2013), 7).

<sup>56</sup> Romero, —Remembranza...”, 61 y Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...*, 109.

título de «Trianón Palace» se había inaugurado el 5 de diciembre de 1914. Lo acondicionaron perfectamente con un escenario capaz, butacas y palco, y avanzaron la entrada general y palcos laterales, cambiando también el título anterior por el de «Teatro Lírico»<sup>57</sup>.

El tipo de obra, perteneciente al género de la opereta aunque se presentase como comedia lírica, encuentra relación con la tendencia del momento en que fue concebida. Dos simples datos ofrecen meridiana claridad sobre el apogeo de las obras de estas características en torno a 1912. De una parte, el mismo Serrano da fe de ello en la referida entrevista, previa a la acalorada asamblea de la Sociedad, aludida con anterioridad:

¿De modo que porque no hay Tratado con Austria se puede impunemente cobrar lo que han hecho Lehar y Fall y Strauss y todos esos autores que no ven una peseta de la representación de sus obras en España? Y luego, ¡ahí tienes por obra y gracia de Lehar y Fall convertidos á Cadenas y Lleó en grandes recaudadores, con más votos que los Quintero, con música que no es suya!<sup>58</sup>.

Por otra, tal como señala Serrano (y como es sabido), Lleó no solo estuvo influido por la opereta centroeuropea (como también lo estuvieron otros, especialmente Pablo Luna), sino que se benefició mucho de sus adaptaciones de diferentes operetas extranjeras. De hecho, dos días después de aquella elección de la Junta Directiva de la Sociedad de 1912, *La Época* publicaba una lista sobre lo que cada autor-socio de la SAE cobraba. Al frente de esta lista figuraba Vicente Lleó con 112.000 pesetas; seguido de Rafael Calleja con 84.000. José Juan Cadenas ocupaba el tercer lugar con 70.000 pesetas; mientras que Arniches y los Quintero ocupaban el cuarto y quinto lugar, respectivamente, con 58.000 pesetas.

Con todo, hay ciertos aspectos que no suponen una novedad en la trayectoria de Serrano. De una parte, este ya había mostrado un acercamiento al campo de la opereta y, por otra, no desestimó la colaboración con autores noveles. Como ya había sucedido, por ejemplo, con Thous y Cerdá<sup>59</sup>, Serrano apostó por Federico Romero, Fernández Shaw y el libreto de *La canción del*

---

<sup>57</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*,143.

<sup>58</sup> «El duende de la Colegiata», —a Sociedad de Autores. En vísperas del combate», *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2.

<sup>59</sup> Recordemos que, aunque estos autores habían estrenado varias creaciones en Valencia, recibieron su —alternativa” madrileña de la mano de Serrano con *Moros y Cristianos*.



*olvido*, a pesar de la falta de experiencia de estos como libretistas<sup>60</sup>. Aunque, no es menos cierto que, esta condición de noveles ofrecía a Serrano la posibilidad de influir en el libreto para adaptarlo a situaciones musicales.

Estas dualidades que ofrecen el entorno social y personal bajo el cual nace y se estrena *La canción del olvido*: Madrid-Valencia, opereta-empresario, abúlico-laborioso... consustanciales, algunas de ellas, a la idiosincrasia de Serrano, encuentran su paralelismo en el apartado musical de esta zarzuela. En ella, el compositor logra aunar las características propias de su estilo compositivo con procedimientos poco habituales en producciones anteriores. Serrano muestra su capacidad como escenógrafo musical al tiempo que despliega su vena de melodista impactante, efectista; trivial pero atractivo, tal como requería el género sobre el cual se sustentaba el libreto: la opereta.

Aunque, propiamente, no esté clasificada por los autores como tal, no puede obviarse la coyuntura teatral de los años en que fue concebida *La canción del olvido*. Como señala Montijano, en su tesis doctoral, «la presencia y el éxito de público continuados de operetas de corte extranjero en ciudades de referencia nacional para el teatro [...], va a motivar una demanda de obras que implica, además, la traducción y adaptación españolas de múltiples operetas»<sup>61</sup>, a lo que habría de sumarse el agotamiento del sainete y la reiteración de «fésicos» y viajes cómico-líricos. Esta combinación de factores y circunstancias hará que los autores vuelvan la mirada hacia nuevos modelos dramáticos para el teatro lírico español y encuentren su fuente de inspiración en la opereta vienesa que se puso de moda en toda Europa con las obras de Johann Strauss, Franz Lehar o Leo Fall<sup>62</sup>. Y, en correspondencia, esta «explosión» «se convertirá en una de las vías de recuperación económica de los empresarios», tal como recoge Montijano.

De esta manera nos encontramos con argumentos ambientados en lugares exóticos, dentro de universos aristocráticos que nos hablan, en un cierto tono sentimental, de una bonita historia de amor. Este es el contexto en que se desenvuelve *La canción del olvido*. Prácticamente, todos los rasgos

---

<sup>60</sup> Con *La canción del olvido*, ambos hacían su debut como autores teatrales.

<sup>61</sup> Montijano, «Historia del teatro olvidado...», 102.

<sup>62</sup> Tal como refiere Montijano, buena parte de culpa del incremento de estrenos de operetas (traducidas, adaptadas o inspiradas en las vienesas) se debe a los compositores Lleó, Vives y el dramaturgo José Juan Cadenas. Los dos primeros como empresarios de diversos teatros y como creadores; y el segundo como traductor y autor de este tipo de libretos.

detectados por Montijano en las operetas españolas son plasmados en esta zarzuela, por ejemplo:

a) Transcurrirá en lugares exóticos o internacionales, siempre lejanos, reales o ficticios, empujados como un medio más de evasión, antirrealistas y muy convencionales en donde el toque hispano aparece dado en el costumbrismo de muchas de sus escenas.

[En *La canción del olvido*, la acción se desarrolla en Sorrentinos, un pueblo imaginario del reino de Nápoles.]

e) La presencia de personajes con algún rango militar, cargo político, título aristocrático o real (quienes permiten la inclusión de uniforme o traje militar).

[El protagonista masculino de la zarzuela de Romero y Fernández Shaw, Leonello, es capitán; mientras que la damisela enamorada, Rosina, es una joven princesa romana, huérfana y muy rica, que se hospeda en el *hostal llamado "el Ganso"*, a pesar de tener un palacio en la misma ciudad.]

f) Consecuentemente y, para favorecer la presencia de los anteriores personajes, se incluyen otros tipos que como los Secretarios, Bufones, Consejeros, Delegados, Damas de Compañía, Ayudantes de Cámara o Maestros de Ceremonias darán la réplica a los aristocráticos.

[En *La canción del olvido* este tipo está representado por Toribio, un músico ambulante a quien Rosina contrata y hace pasar como príncipe para dar celos a Leonello.]

g) Los personajes masculinos (figura del galán romántico con claras influencias del folletín decimonónico debido a su apostura y elegancia) por excelencia son [...] simpáticos caraduras amantes de la vida y las mujeres que consiguen cambiar gracias al auténtico amor.

[Leonello es el donjuán de la compañía que presume ante sus amigos de sus conquistas y que, víctima de sus patrañas, acaba enamorándose de Rosina.]

k) La presencia de números solamente instrumentales le confiere un perfil centroeuropeo o exótico al acompañar a diversas escenas con alguna fanfarria musical.

[En esta zarzuela, compuesta por Serrano, la escena instrumental viene de la mano de la rondalla (bandurrias y guitarras) que va a acompañar la serenata del sargento Lombardi y con el que da inicio el N° 5. Es el momento del "soldado de Nápoles".]

l) La presencia de coros es igualmente un factor importante tanto musical como plásticamente ya que crea ambiente y consiguientemente, genera espectáculo.

[El número anterior ("N° 5. Serenata") o el mismo N° 3 que contiene la canción de la ronda "Ya la ronda llega aquí" son un ejemplo de ello.]

m) Los dúos amorosos entre los dos principales protagonistas perfilan algunos de los grandes momentos de las operetas en donde dejan entrever un futuro beso, momento éste sublime y que encandilaba a todo el público, especialmente femenino ya que se sentía identificado totalmente con el papel de la bella protagonista.

[Este rasgo caracteriza el último de los números, "N7. Dúo de Rosina y Leonello".]

Más allá de estos convencionalismos, donde la música cobra protagonismo y contribuye a enmarcar el carácter de cada situación dramática,

*La canción del olvido*, si bien muestra analogías con trabajos anteriores (como *La reina mora*), presenta ciertas particularidades relacionadas con el procedimiento compositivo del maestro valenciano. La presencia de diseños motivicos análogos (bien de tipo rítmico, bien como células melódicas), en muchos de los temas de la partitura, ofrecen un carácter redundante que favorece la unidad de la obra (Ejemplo 16).

Ejemplo 16. Motivos de *La canción del olvido*.

- Célula melódica
- Célula melódico-rítmica

Nº1. Canción de Leonello

Jun-to al puen- te de la pe- ña por lá no- che la en- con-  
 A la due- ña, que la sir- ve, con di- né- ro so- bor-  
 -ci. Per- do- nad, por fa- vor a- ten- ded ¿Que de- cid? Que os a- do  
 -ti. Dul- ce bien me en- ga- ñais no a- cos- tum bro a men- tir ¿Vol- ve- reis?

Recurrencia motivica

y su guan- te chi- qui- ti- to le ca- yó a los piés;  
 y ad- mi- ra- da de mi ras- go sa- lu- dó y se fué

Nº2. Canción del olvido

( ROSINA )  
 Ma- ri - ne- la, Ma- ri-  
 Can- tá- res de tiem- pos me- jo- res, can- tá- res ri- sue- ños que hue- len a

Nº6. Rosina Leonello y Coro general (dentro)

*rit* *a tempo*  
 Si es ver- dad que sa- béis un ca- ri- ño sen- tir, a- pren- ded co- mo yo la vir- tud de su- frir

Esto no quiere decir que Serrano renuncie a su tratamiento estructural habitual: Sus introducciones, su repetición de frases temáticas; sus reexposiciones finales; sus acompañamientos rítmicos reiterativos, cuyos corpúsculos sirven de referencia para los temas; su predilección por la inserción continua de elementos agógicos como recurso para la diferenciación de carácter, definición de temas o conclusión de frases; la reminiscencia y condensación de temas en el número —culminante”... Resulta paradigmático para este último recurso, el —N 6. Rosina, Leonello y Coro General” (en realidad, el primero de los dos dúos de Rosina y Leonello), en el que se recoge el prelude instrumental del —N3. Coro general y Tenor” (la ronda del Firulí y la serenata); la canción de Leonello (Nº 1); o el tema de —~~M~~rinela” del Nº 2. Canción del olvido”, precisamente la que da título a la obra. También, en el último de los números: —N7. Dúo de Rosina y Leonello”, Serrano recurrirá a evocar temas de otros números, como la canción de Leonello o el tema expuesto en la página orquestal que abre el Nº 3, y con el que se cierra prácticamente el telón.

En este punto de conexiones o interconexiones temáticas y/o motivicas, cabe señalar el contrapunto a esta práctica del —Preludio”, ante la ausencia de referencias de cualquier tipo a elementos temáticos (o motivos) del resto de los números. Y esto supondría una —novedad” con respecto a la mayor parte de las anteriores producciones, aunque en realidad no lo es. Este detalle no puede entenderse como algo casual sino producto consciente de la intención del compositor de dar a conocer un trabajo ajeno a la propia zarzuela.

A tenor de los hechos relatados<sup>63</sup> por Federico Romero, Serrano no compuso un prelude para la zarzuela, sino que simplemente anexionó una pieza, con categoría de número suelto y desvinculado del conjunto de la obra. Sin embargo, este elemento, prelude o introducción, que contiene tema o temas de otros números (y que se hace recurrente en otras producciones de Serrano, a modo de recurso semejante al leitmotiv) es emplazado por el compositor a las últimas escenas (principalmente, en la introducción del Nº 6), junto al tema que impregna toda la parte central del Nº 6 (Ejemplo 17), anunciado ya, como introducción instrumental, en el Nº 3.

---

<sup>63</sup> «En la centésima representación, se estrenó el prelude que, mucho antes de la primera, estaba compuesto sin instrumentar» (Romero, —Remembranza de José Serrano”...63.)

Ejemplo 17. N° 6. Rosina, Leonello y Coro General de *La canción del olvido*.

Sies ver - dad que sa - béis un ca - ri - ño sen - tir a - pren - ded co - mo yo la ver - dad de su - frir y qui-

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

Con todo, el patrón de trabajo estructural de la obra, por parte de Serrano, no se alterará a la hora de confeccionar los números que conforman la partitura de *La canción del olvido*. En aquellos que trasvasan parte de su material a los dos últimos números (N° 6 y N° 7) se observa una paridad en la disposición y uso de los elementos. La organización del cantable o escena musical responde a una estructura bipartita (previa breve introducción instrumental que adelantan la base rítmica) con una o dos frases temáticas (recreadas en forma variada) en cada parte, que difieren en carácter, conformación y base rítmica; y a la que contribuyen el juego de tonalidad mayor/menor y la mutación de la entidad métrica o compás. Este procedimiento es claramente observable en el *racconto* de Leonello y en la cantinela de la “canción del olvido” entonada por Rosina (Ejemplo 18). Es aquí donde se muestra el tan manido don melódico de Serrano y su inagotable inspiración temática.

Ejemplo 18. N° 2. Canción del olvido de *La canción del olvido*.

(ROSINA)  
Ma - ri - ne - la, Ma - ri - ne - la con su tris - te can - ti - ne - la se con - sue - la de un ol - vi - do - mal - de-

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

Tampoco supone novedad en las creaciones de Serrano la inserción de páginas de conjunto que en muchas ocasiones se alternan con la entonación de coplas por parte de un solista. En estas, que en *La canción del olvido* ocupan la parte central de la obra, Serrano rinde homenaje a tradiciones musicales como rondas y serenatas, al tiempo que resultan ideales para insertar patrones rítmicos del contexto escenográfico en cuestión. Así, de una parte, la traslación de la escena musical a la calle y la acción que esta

comporta (ronda y serenata) incitan a construir ritmos vinculados a la marcha (y, por extensión al pasacalle<sup>64</sup>) o desfile que sirven de base a una tonada de extremada sencillez en la que es característica la reincidencia en una misma frase (Ejemplo 19).

Ejemplo 19. N° 3. Tenor y Coro general (dentro) de *La canción del olvido*.

Allegretto

Ya la ron-da lle-ga a-quí fí-ru-li ru-li a can-tar-te a- mo-res va. fí-ru-li ru-la

Ya la ron-da lle-ga a-quí y a can-tar-te a- mo-res va Ay

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

Por otra, sin abandonar el ámbito tradicional, Serrano, consciente de la necesidad de incorporar ritmos que se identifiquen con el lugar de la acción, acude a patrones que se asocian con la cultura popular de la península itálica. De este modo, barcarola y tarantela son aludidos de forma más o menos evidente, para pasar de una subdivisión a otra (de 2/4 a 6/8), a modo de división entre las dos secciones del número en cuestión. Sin embargo, mientras que en el —N° 3. Coro general y tenor— las dos secciones son cantadas (precedidas del referido tema que copa el protagonismo en la parte central del extenso N° 6); en el —N° 5. Serenata— una sección es instrumental (bandurrias y guitarras) y la otra vocal, a cargo del con el —Coro de Caballeros— (Ejemplo 20). Este número, como el N° 3, resultan un buen ejemplo de la habilidad de Serrano para visualizar escenas musicales y colorearlas sonoramente a modo de postales en apenas 20 compases.

<sup>64</sup> Como es evidente, no nos referimos al pasacalle en compás ternario y tempo lento originado en el siglo XVII, sino a la composición musical de compás binario y ritmo vivo pensada para ser interpretada por la banda o rondalla, generalmente por la calle.

Ejemplo 20. N° 5. Serenata de *La canción del olvido*.

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

Con el patrón estructural<sup>65</sup>, presente en buena parte de canciones populares, de “la ronda llega a aquí”, dentro del N° 3 (Ejemplo 19), Serrano deja patente la intención de incorporar elementos costumbristas que espoleen la vena popular. Esta intencionalidad se ve refrendada, posteriormente, con la inclusión de la rondalla, la simplicidad del tema que esta interpreta y el tempo de marcha que ofrece la introducción (sección) de la “Serenata” (N° 5). No es pues de extrañar que esta última (y, por contaminación emotiva, toda la obra) fuese tomada como signo de españolidad en la presentación de *La canción del olvido* ante la sociedad madrileña. Esos momentos musicales son asociados por los oyentes como parte del propio acervo cultural; Expresiones exacerbadas del auditorio<sup>66</sup> delatan la avidez por creaciones que reforzasen el ideario nacionalista frente al imparable auge de géneros como la revista y las varietés.

<sup>65</sup> Copla con la misma frase melódica, repetida y con variaciones al que le sigue un escueto estribillo.

<sup>66</sup> « ¡Viva el maestro Serrano! ¡Vivan los compositores españoles! ¡Viva España! gritaba anoche el público que llenaba la Zarzuela con entusiasmo lleno de emoción, conmovido de escuchar la hermosísima partitura de *La canción del olvido*.» (L.P., “La canción del olvido”, *La Correspondencia de España*, 2 de marzo de 1918, 5).

Fruto de esta visión en clave patriótica se ha obviado y postergado (y lo fue, con alguna excepción<sup>67</sup> por parte de la crítica del momento) el trabajo de los números finales: los dos dúos a cargo de los protagonistas. Sin la popularidad del resto de los números; su excepcionalidad reside (en particular el N° 6), en comprobar las dotes de Serrano en el ámbito del recitativo, poco usual en sus trabajos. En este sentido, su propensión a la línea melódica impele una práctica que se basa en la evocación temática; en particular, el tema con que se abría el N° 3, con la alternancia de un recurrente motivo melódico-rítmico (Ejemplo 21). No obstante, la visión escénica de Serrano hace que, junto a la reminiscencia de temas aparecidos en números anteriores, injerte un tema instrumental (Ejemplo 22), como base del recitativo, en uno de los momentos trascendentales del cuadro: el “inesperado” encuentro entre los protagonistas. Este tema, carente de cualquier conexión con el material expuesto anteriormente, puede contener, acaso, un significado simbólico<sup>68</sup>.

Ejemplo 21. N° 6. Rosina, Leonello y Coro General de *La canción del olvido*.

The musical score for Example 21 is in 3/4 time, marked 'Lento' and 'mf'. It consists of two staves: a piano part and a vocal part. The piano part begins with a series of chords, followed by a triplet of eighth notes. The vocal part features a melodic line with a triplet of eighth notes and a fermata over a half note.

Ejemplo 22. N° 6. Rosina, Leonello y Coro General de *La canción del olvido*.

The musical score for Example 22 is in 2/4 time, marked 'Allegro mosso'. It consists of two staves: a piano part and a vocal part. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The vocal part features a melodic line with a triplet of eighth notes.

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

<sup>67</sup> El cronista de *El Sol* es el único que se ocupa de escribir someramente y de manera crítica sobre la parte final de la partitura de Serrano.

<sup>68</sup> Es sabido la admiración que Serrano tenía por Wagner; y el pasaje que inserta Serrano muestra una cierta afinidad con la base rítmico-melódica de «la cabalgata de las valquirias» del alemán.



Aunque la escena en cuestión obliga a un juego dramático-vocal, con presencia de recitativos y diálogos, la fluidez melódica lleva a Serrano a insertar diversas páginas líricas (Ejemplo 23) en el transcurso de la plática de los amantes. Esta recurrencia al canto ralentizaba la acción y dilatava el número de manera considerable; algo que fue percibido por una parte de la crítica en el estreno madrileño<sup>69</sup>.

Ejemplo 23. N° 6. Rosina, Leonello y Coro General de *La canción del olvido*.

Allegro vivo

Prin - ce - sa mi es - pa - da os o - fre - ce pro - bar que me - re - ce tan al - tos fa - vo - res

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

La implementación realizada en el N° 6 es visible, de igual modo, en el otro dúo que cierra la partitura, el N° 7. Nuevamente, al recurrente tema del número anterior (Ejemplo 17), se le unen dos nuevos temas; uno sobre la base instrumental (Ejemplo 24) y otro lírico (Ejemplo 25) que darán paso a la evocación, por parte de los protagonistas, de otros temas que se asocian a momentos concretos, como el *racconto* de Leonello o el tema *quasi* omnipresente del dúo anterior. Y es que el recurso reminiscente no supone una novedad en el procedimiento compositivo de Serrano, aunque sí que lo es el hecho que esta continua —«exposición temática» la encontremos en la base orquestal; sin duda, como se ha comentado, por la poca inclinación a incorporar pasajes dialogados en los dúos que compuso.

Ejemplo 24. N° 7. Dúo de Rosina, Leonello de *La canción del olvido*.

<sup>69</sup> «Pero si lo que la música decía en un notable dúo del tercer cuadro, por ejemplo, hubiera sido consecuencia de algo que realmente ocurriese en escena, aún hubiera sido más firme el triunfo del compositor, y no se hubiera revelado la ligera fatiga que reveló el auditorio en ese momento» (J. A., —Los teatros», *El Sol*, 2 de marzo de 1918, 6.)

Ejemplo 25. N° 7. Dúo de Rosina, Leonello de *La canción del olvido*.

Moderato

ir? De- jad- me que al par- tir mal- tre- cho sal- gan de. mi pe- cho a yes de do- -lor De un *f*

lo-co a-mor a-rre-pen- ti- do *pp* so- ñe un fe- liz ho- gar ri - sue - ño y to - do se ha des- va- ne - ci - do co- mo un

Digitalización a partir del original de Unión Musical Ediciones SL de 1936.

Paradójicamente y a pesar de su proximidad al género de la opereta y la inclusión de elementos vinculados al folclore popular del país en que se desarrolla la trama<sup>70</sup>, el público y crítica del estreno madrileño identificó la partitura como paradigma del teatro lírico nacional, como auténtica zarzuela. Expresiones del auditorio y comentarios de la mayor parte de las crónicas colocaban a compositor y creación como representantes de la —“genuina” música española en el ámbito teatral; como «sucesor de Chapí»<sup>71</sup>. Incluso algún cronista tachaba la partitura de «moderna y sabia»<sup>72</sup>. Esta clasificación, su significación y recepción de la obra, (que se atenderá detalladamente en el capítulo correspondiente) ha llevado a escritos de diversa índole en torno a *La canción del olvido* y Serrano.

En este sentido, son sumamente interesantes las notas, en realidad, verdaderos artículos, que publicó, como apéndice, el Teatro de la Zarzuela con motivo de una nueva reposición de *La canción del olvido* (sobre la edición de Miguel Roa y Ramón Sobrino) coproducida entre el Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid y el Teatro de la Zarzuela para la temporada de otoño de 1993. Las diferentes ópticas sobre las que se aborda ayudan a comprender y situar no solo el total de la producción: el libreto y partitura, sino otras cuestiones relativas al compositor, su estilo o el lugar del compositor en el entorno de la lírica española, entre otros. Si bien, estos escritos pueden resultar reveladores sobre la producción de Serrano en su totalidad y del trabajo que

<sup>70</sup> El argumento es de extrema sencillez: presenta una historia de amor donjuanesco ambientada en una imaginaria ciudad de Nápoles y en la que Rosina consigue, con artimañas, enamorar al capitán Leonello.

<sup>71</sup> A.M., —A noche, en los teatros”, *El País*, 2 de marzo de 1918, 1.

<sup>72</sup> Leopoldo Bejarano, —En teatros”, *El Liberal*, 2 de marzo de 1918, 2.

nos ocupa, no es menos cierto que exigen unas consideraciones, en relación con la globalidad de la obra, las características compositivas del propio Serrano y la demanda del público en cuestiones teatrales y ocio.

Volker Klotz, en su nota titulada —*Una cosa sorprendente o una zarzuela que no lo es*” inicia su exposición sobre la obra de Serrano, Romero y Fernández Shaw con las siguientes palabras:

Son muchas las cosas que nos sorprenden en esta pieza. Por más que sus autores la hayan calificado de zarzuela, no tiene nada que ver ni con la vida popular nacional ni con los cantos y danzas nacionales, extremos éstos que eran norma del género. *La canción del olvido* se asemeja, más bien, por el argumento como por el escenario en el que tiene lugar, ambos alejados de lo corriente, a una opereta centroeuropea<sup>73</sup>.

Aunque coincidimos plenamente en la afinidad de la obra con el modelo de la opereta, recordamos que los autores calificaron su producción de —*comedia lírica*”, dudosa acepción, también, a tenor del desarrollo argumental. Sin embargo, encontramos que resulta un tanto azaroso limitar la definición de zarzuela a parámetros tan estrictos o, si se quiere, puristas, dentro del ámbito musical, sobre todo después de la continua hibridación a que es sometido el género, y más aún en el momento en que se estrena *La canción del olvido*. Además, mientras que para la definición de zarzuela, Klotz recurre al ámbito argumental y musical, para la opereta se centra en un solo campo: el textual.

Otra sorpresa, para Klotz, es la inmersión del compositor en otros géneros: «Todavía más sorprendente es cómo Serrano, el más español de todos los compositores teatrales de su época, abandona el propio terreno musical para apoderarse del lenguaje sonoro italiano». Esta grata sorpresa soporta la hipótesis de que el maestro valenciano se acercó a otras modas teatrales. Es más, el propio Klotz reafirma este acercamiento: «Ya en 1911, en colaboración con Amadeo Vives, había compuesto una pieza veneciana, *El carro del sol*», aunque con algunos errores de apreciación, pues el único trabajo conjunto entre el valenciano y el catalán fue *El palacio de los duendes* de 1910; y, como se especificó en su momento, la —*canción veneciana*” es un número de la zarzuela que alude Klotz.

---

<sup>73</sup> Volker Klotz, —*Una cosa sorprendente o una zarzuela que no lo es*”, en *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, eds. Miguel Roa y Ramón Sobrino (Madrid: Gráficas Reunidas, 1993), 31.

Con todo, la justificación del abanico de melodías que hemos referido, su propagación o reposición en los *duettos* y la forma dialogada junto a apartados (o episodios) líricos, es explicada perfectamente por Klotz:

Sin embargo, lo más sorprendente es cómo este *Singspiel* [...] juega con el canto [...] va conquistando con sus canciones, paso a paso, a los personajes dramáticos hasta que estos se ven totalmente poseídos por ellas... Sólo en los dos últimos números, en los duettos de Rosina y Leonello, se llega finalmente a ese extremo en el que se consigue un canto conjunto, enfrentado y simultáneo. Con ello, Serrano y su libretista [sic] cuestionan, de una manera juguetona, el presupuesto fundamental del drama musical, a saber, que todos los que actúan deben cantar inmediatamente uno sobre otro.

La generación temática y la aproximación a otros géneros, por parte de Serrano, no sólo deben ser vistas desde la limitación y la excepcionalidad, sin tener en cuenta aspectos sociales, crematísticos, gustos o modas...del momento. La diversificación de espectáculos, la demanda (y, por tanto, consumo) son facetas que no pueden eludirse al tratar el conjunto de la obra de Serrano y, en particular, *La canción del olvido*. Aunque no se sentía cómodo en géneros como la revista o la opereta, posiblemente, como señaló en alguna que otra entrevista, por la falta de un argumento sólido donde desplegar su creatividad, no puede decirse que no lo intentase; más todavía cuando la moda imponía este tipo de diversiones. Ya en 1902 participa en la polémica revista *Jaleo Nacional*; tampoco podemos decir que los diversos “viajes cómico-líricos”, junto a Quinito, Arniches y García Álvarez, se ajusten al clásico sainete; o que *El trust de los tenorios* no muestre una cierta conexión con la estructura de la revista. Más aún, dentro del terreno de la opereta, *¡Si yo fuera rey!* muestra una aproximación a este género de moda a partir de 1910, gracias a Lleó y Vives.

En estas referidas producciones (como en la mayor parte de su obra), hay una intencionalidad de transmitir una sensación escénica mediante la capacidad melódica, soportada, esta, por un incisiva base rítmica; y nada más y nada menos que eso se descubre en *La canción del olvido*. Por ello, Manuel Balboa, en su reflexión —Serrano o el poder de la melodía”, señala:

La calidad y la expresividad de su melodía permanecerán intactas, siempre y cuando no se extreme la crítica con parámetros de apreciación excesivos o, lo que acontece con demasiada frecuencia, se busque en un autor justamente lo que él mismo no pretendió.

Balboa arguye, salvando la puntualización de exclusividad genérica que debería matizarse, Serrano «Sólo quiso cultivar la zarzuela de pequeño formato [...] que imposibilitaba la necesidad de grandes desarrollos y aún la no siempre fácil dosificación de contrastes», quizás por su capacidad generadora de líneas melódicas de familiaridad auditiva, quizás porque el compositor valenciano es consciente de la sociabilidad teatral del momento, «olvida ya toda búsqueda de la ópera española, todo intento de situar la música española por encima del consumo local y de la demanda de la moda»<sup>74</sup>.

Precisamente, Manuel García Franco, en su extenso ensayo, a mitad de camino entre compendio biográfico<sup>75</sup> y análisis contextual, —José Serrano, un músico a contracorriente”, aborda —las modas” lírico-teatrales en las que obvia, paradójicamente, el auge de la opereta y trabajos de Serrano que se han aludido anteriormente. Parece, pues, sumamente arriesgado el que García Franco escriba:

[...] considerando que las modas que se llevaban en la escena lírica durante los seis lustros de actividad del autor eran fundamentalmente contrarias: gusto creciente por la comedia ligera, frívola e incluso por los espectáculos más atrevidos procedentes de otros países, al mismo tiempo que quería emerger la zarzuela grande. Todo ello hace pensar que José Serrano y Simeón fue un autor que aun trabajando fuera de época, logró el reconocimiento, aplauso y afecto del público y que la respuesta está en su propia producción, entre sus más de medio centenar de obras<sup>76</sup>.

Si entendemos por comedia ligera aquello cercano a la revista, el vodevil o el teatro de variedades, cómo explicar, entonces, la referencia a este tipo de espectáculo a través de, por ejemplo, *El perro chico* (1905), con la salvedad de una tenue relación argumental, o los diferentes escenarios de *El trust de los tenorios* (1910), calificada como —una comedia cómica lírica”. Sólo mediante la diversificación de gustos encontramos el aludido reconocimiento que refiere

---

<sup>74</sup> Manuel Balboa, —Serrano o el poder de la melodía”, en *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, eds. Miguel Roa y Ramón Sobrino (Madrid: Gráficas Reunidas, 1993), 25.

<sup>75</sup> Es necesario advertir que en el conciso recorrido por la vida y obra de Serrano que realiza García Franco se insertan datos inexactos fruto, sin duda, de una contaminación de las fuentes. Sirva como someros ejemplos la fecha de llegada de Serrano a Madrid o la cantidad percibida por el músico en concepto de pensionado.

<sup>76</sup> Manuel García Franco, —José Serrano, un músico a contracorriente”, en *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, eds. Miguel Roa y Ramón Sobrino (Madrid: Gráficas Reunidas, 1993), 8.

García Franco; lo cual, entendemos, no acarrea un trabajo «fuera de época», sino una preferencia hacia un tipo de espectáculo diferente, como Luna o Lleó lo tuvieron, en su momento, hacia la opereta.

Como alude Miguel Ángel Vega, la opereta servía para presentar un mundo feliz, idealizado y, «tal vez por esa necesidad de alivio a través del espectáculo, de diversión evasiva e invasiva de la realidad, José Serrano y sus libretistas [...] acudían a las mejores fuentes del *circenses*: a la ilusión de lo exótico»,<sup>77</sup> bien condimentado de melodías y tonadas que mostrasen el protagonismo del canto y la música en este tipo de espectáculo teatral, ya fuese zarzuela u opereta. Más de treinta y ocho minutos de fantasía sonora en los que la música y el canto invaden la escena.

### **Resumen:**

El periodo comprendido entre 1913-1916 resulta uno de los más singulares y menos referenciado por los estudiosos de Serrano, excepción hecha de *La canción del olvido*. La traslación de sus estrenos fuera de Madrid, la baja temporal del músico en la SAE, la formación de su propia compañía lírica y el subarriendo del Teatro Lírico de Valencia son solo algunas de las actuaciones que Serrano llevó a cabo durante estos años. Como consecuencia de aquello y las tendencias reinantes en torno al espectáculo lírico de aquella época, también el plano compositivo se verá afectado.

La inclinación hacia la opereta y lo fantástico se plasmará en las producciones que se estrenaron en Barcelona y Valencia. Varios «eyes»: el de *¡Si yo fuera rey!*, el de la banca o el del corral, en especial estos dos últimos, reflejan: el escaso impacto que tuvieron en el entorno madrileño, a pesar del favorable estreno valenciano; el influjo de la opereta y la revista en los trabajos de Serrano y, en consecuencia, la vinculación de Serrano al sainete por parte del público. Resulta complicada una lectura que muestre la indiferencia de ciertos números de *El rey del corral* y la favorable acogida de estos mismos en un sainete madrileño como *Los claveles* quince años después.

---

<sup>77</sup> Miguel Ángel Vega, «Una canción para olvidar», en *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, eds. Miguel Roa y Ramón Sobrino (Madrid: Gráficas Reunidas, 1993), 41.

## **PARTE IV**

# **LA DIVULGACIÓN DEL REPERTORIO**





## XI. (1917-1924) “EN DEFENSA DE LA MÚSICA ESPAÑOLA”

Tal como se ha comentado, a raíz del veto de los empresarios del teatro Apolo (de Madrid) a sus obras, Serrano decide trasladarse a Valencia y tomar en arriendo el bautizado por él mismo como Teatro Lírico. Es el principio de una nueva actividad, la de empresario teatral, que incidirá, a modo de resorte, en su ritmo productivo. Sin embargo, no deben menospreciarse otras circunstancias del entorno lírico y creativo (tanto en el plano literario como musical) que, de manera colateral, favorecen la estrategia de Serrano en defensa de sus intereses.

Con viento favorable (*La canción del olvido*), Serrano inicia su diseño programático, forzado por las circunstancias aludidas, con variación geográfica inicial y fruto de la repercusión del éxito del proyecto. Los estrenos cambiaban de sede: De Buenos Aires a Valencia; los programas de su compañía se vuelven “monocolor”: de color “serrano”; y se abre el campo temático del libreto: igual se da rienda suelta a la fantasía argumental como se busca un anclaje “pseudohistórico”. Cuando en mayo de 1914 Serrano anunciaba su próximo viaje a Buenos Aires y la intención de estrenar en aquel país «cuatro zarzuelas terminadas y otras dos ó tres medio escritas»<sup>1</sup> no era más que el reflejo de lo que aconteció en el Teatro Lírico de Valencia, en primera instancia, y después, ya en 1919, en el teatro de la Zarzuela en Madrid.

Entre 1915 y 1920 (e incluso en el quinquenio siguiente) se observan cambios sustanciales en su forma de proceder respecto de la etapa anterior. No solo se ve alterado, como se ha dicho, el ritmo de sus creaciones, sino también sus planes para adaptarse a la nueva situación tanto personal, profesional, como del entorno teatral, del espectáculo y del entretenimiento, en general. Por ejemplo, ante la hegemonía ascendente del cine sobre otros espectáculos en los años 20, Serrano se encargará personalmente de realizar adaptaciones de algunas de sus obras como *La reina mora* o *Alma de Dios*

---

<sup>1</sup> «El caballero audaz», “Nuestras visitas. El maestro Serrano”, *La Esfera*, 2 de mayo de 1914, 9.

para este tipo de medio audiovisual, tal como veremos en el capítulo dedicado a la recepción de su obra.

Para empezar, aunque Serrano gustó de alternar la colaboración entre autores nóveles y dramaturgos renombrados, la autoría de cada libreto al que puso música Serrano en el periodo referido es diferente: con excepción de los creadores de *La canción del olvido* (que también lo fueron de *La sonata de Grieg*) y que además se estrenaban con esta opereta. El riojano Enrique López Marín, el madrileño Julián Moyrón Sánchez y el malagueño José Fernández del Villar (prácticamente novel también cuando colaboró con Serrano) pasan a engrosar la lista de libretistas con los que trabaja Serrano en estos años (aparte de José Juan Cadenas en su aportación a la revista).

Por otra parte, cada una de las obras ofrece una ambientación y características genéricas distintas que van desde la proximidad a la opereta y a la revista hasta la zarzuela de tintes históricos, pasando por la música incidental. Es el momento en que Serrano se “contagia” de las variantes que ofrece el mundo del espectáculo a su alrededor; aunque, en realidad, esta contaminación se observa ya en algunas obras del quinquenio anterior, como *El trust de los tenorios*, *El carro del sol* o *¡Si yo fuera rey!*. En este sentido, Serrano es perfectamente conocedor de la amplia variedad de diversiones que se ofertan y de la dificultad de competir contra su pujanza desde la única óptica del género chico que privilegiaba la zarzuela tradicional y el sainete. Así, desde su patrón compositivo, intentará acercarse a las diferentes posibilidades que se brindan.

No puede soslayarse, sin embargo, que en este contexto se recrudecen, nuevamente, las controversias entre la importación de modas frente a la tradición del “género lírico español” y, por simpatía, entre las dos corrientes de compositores que se distinguían en el panorama compositivo nacional: los “modernistas” frente a los llamados “compositores españoles” o, para usar las palabras referidas por Elena Torres, a propósito del concepto de nacionalismo de Adolfo Salazar, «la división irreconciliable de este movimiento en dos

categorías: “el nacionalismo de las esencias” frente al “nacionalismo de las apariencias”»<sup>2</sup>.

Así, las oportunas citas de Felipe Pedrell, Adolfo Salazar o Rogelio Villar, por parte de Torres Clemente, y la polémica suscitada en torno al esencialidad de la música española, incidirán en el propio Serrano, que será veré alineado en uno de aquellos grupos, siguiendo la línea de los Barbieri y Chapí. Se trata, en definitiva, de la defensa de la tradición teatral, tomando a Serrano y su música, entre otros, como iconos de españolidad y paradigma del añorado género nacional “auténtico”. Y, aunque, Serrano se sintió a gusto con esta filiación, la “tercera corriente de pensamiento”, aludida por Torres, convida a una reflexión en torno a la vinculación estética de Serrano, cuyo «protagonista de esta corriente fue Julio Gómez» (Torres 2012, 27). Esta corriente quedaba enmarcada dentro de «las teorías esencialistas, pero proponía unos modelos de inspiración alternativos a los de Pedrell» (Torres 2012, 33).

La constante hibridación a que asisten los espectáculos lírico-teatrales hace que el manoseado purismo de Serrano se alterne con detalles importados, dando como resultado obras que parecen alejarse de los parámetros clásicos de la zarzuela y el sainete, aunque, en realidad, constituyan el trasfondo de las creaciones de este periodo. Es más, elementos de ambos están presentes en otros tipos representativos, como es el caso de la opereta o la revista. Especialmente, esta última incorporará elementos de procedencia diversa que impulsarán creaciones de variada factura. Aunque la aportación sea muy limitada, Serrano también participará en aquel tipo de espectáculo bien en colaboración (*El príncipe Carnaval*) o bien en solitario (*¡El príncipe se casa!*).

Se asiste, pues, entre 1914 y 1924, a un Serrano más variado, más polifacético, que hace cuestionar ciertas aseveraciones que se ha volcado en torno a su obra, su figura y su compromiso con la música teatral netamente española. Sirva como ejemplo que la única coincidencia de las obras estrenadas por el compositor en Valencia o Madrid, en el referido periodo, es la de contar como un mismo director de compañía: Serrano, que comparte las

---

<sup>2</sup> Elena Torres Clemente, “El „nacionalismo de las esencias”: ¿Una categoría estética o ética?”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalista (1900-1970)*, ed. Pilar Ramos (Logroño: Universidad de La Rioja, 2012), 27.

funciones de gerente teatral, en Madrid, junto a otro Serrano: el empresario Arturo Serrano López. Será en la temporada de 1918 cuando José y Arturo, músico y empresario, lleguen a un acuerdo para tomar en arriendo el teatro de la Zarzuela. El debut de la compañía que dirige Serrano se asegura el éxito con la presentación ante el público madrileño de *La canción del olvido*, el primero de marzo del citado año.

El plan urdido por Serrano resulta evidente: la explotación, en exclusiva, de su propio repertorio y, en particular, la reposición de aquellas obras que se asocian con la figura del propio compositor o representan el icono de españolidad, tantas veces manido por las diferentes crónicas de sus producciones. En este sentido, es bien elocuente el hecho de que, por ejemplo, en el programa del Teatro de la Zarzuela para el día 12 de mayo de 1918 figuren las siguientes obras: *La reina mora*, *La canción del olvido*, *El carro del sol*, *El mal de amores* y *La noche de Reyes*. Al día siguiente se reestrenaba una de las primeras zarzuelas de Serrano: *El olivar*; y unos días más tarde se unía *Alma de Dios*.

Esta vinculación entre el “resurgimiento” del género chico, como genuino de lo hispano, y las producciones de Serrano queda meridianamente reflejada en los recortes de prensa, a propósito del estreno de *La canción del olvido* en el Teatro de la Zarzuela:

Nuestro género nacional vuelve a recobrar su prestigio, igualmente que su escena propia, invadida en estos últimos tiempos por el cinematógrafo<sup>3</sup>.

La presencia en el Teatro de la Zarzuela del autor de *El motete*, coincide con el ansia de una buena parte del público de ver renovarse y florecer el género lírico español<sup>4</sup>.

«Alejandro Miquis» aporta una reflexión más:

No hablaré de la música de esa zarzuela [La canción del olvido], porque no es aquí de mi competencia; pero el «suceso» invita á hablar del género lírico y de la campaña que algunos maestros y libretistas tratan de emprender para conseguir que ese género recobre su pasada boga [...] las gentes se exponen á perder su tiempo, como ahora los músicos y libretistas, reunidos para resucitar un género á cuya agonía contribuyeron lamentablemente durante muchos años, con obras que tenían poco de españolas<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> J de L, “Los teatros”, *El Imparcial*, 2 de marzo de 1918, 2.

<sup>4</sup> “El triunfo de un músico español”, *Mundo gráfico*, 6 de marzo de 1918, 14.

<sup>5</sup> «Alejandro Miquis», “Semana teatral. „Alma gaucha“. - „Mosquita muerta“. - El género chico”, *Nuevo Mundo*, 8 de marzo de 1918, 14.

## XI. 1. La exigua implicación compositiva: *Los leones de Castilla*

Serrano pensó aprovechar la popularidad que le deparó *La canción del olvido* para difundir su etiqueta de compositor español. De este modo, su aportación a la “causa nacional” en una primera etapa quedó plasmada en la zarzuela de corte pseudohistórico<sup>6</sup> titulada *Los leones de Castilla*, con libreto de Julián Moyrón Sánchez; estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 19 de diciembre de 1919 por la compañía que el mismo compositor dirigía. Tal como sucediera ya con *La canción del olvido*, es posible que el título inicial del libreto no fuera el mismo con el que se estrenó la producción. Es más, a tenor de las investigaciones y los documentos encontrados en el archivo familiar de Serrano, el germen de la obra pudo deberse al primo de Serrano, José Montó Serrano, que en aquella década (y aun después) estuvo estrechamente vinculado con Serrano en el tema artístico. Además, Montó fue quien animó a al compositor para que participase en la revista *El Príncipe Carnaval* y ejerció de director escénico en la presentación madrileña de dicha revista en 1920.

El inicio de la obra que proyectó José Montó llevaba el título *Alhambra*, a la que se añadía el subtítulo de “evocación granadina en un acto”. Este breve acto estaba ambientado en la famosa escena de la rendición de Granada de 1492. Así, en la residencia del personaje principal, Boabdil, momentos antes de la caída de Granada en manos cristianas, irrumpen un grupo de gitanos comandado por una gitana, quienes fuerzan al rey moro a abandonar sus estancias. El cotejo entre el argumento y cantables de *Los leones de Castilla* y las cuartillas que escribiese Pepe Montó, junto a la existencia de una *particella* para violín con la inscripción *Alhambra* en la portada y el fragmento del N° 2, demuestran la existencia de una misma idea histórico-ambiental que pudo gestarse a partir del esbozo del bailarín, actor y escenógrafo suecano y de unas ideas musicales preexistentes. Es más, el texto del cantable que se

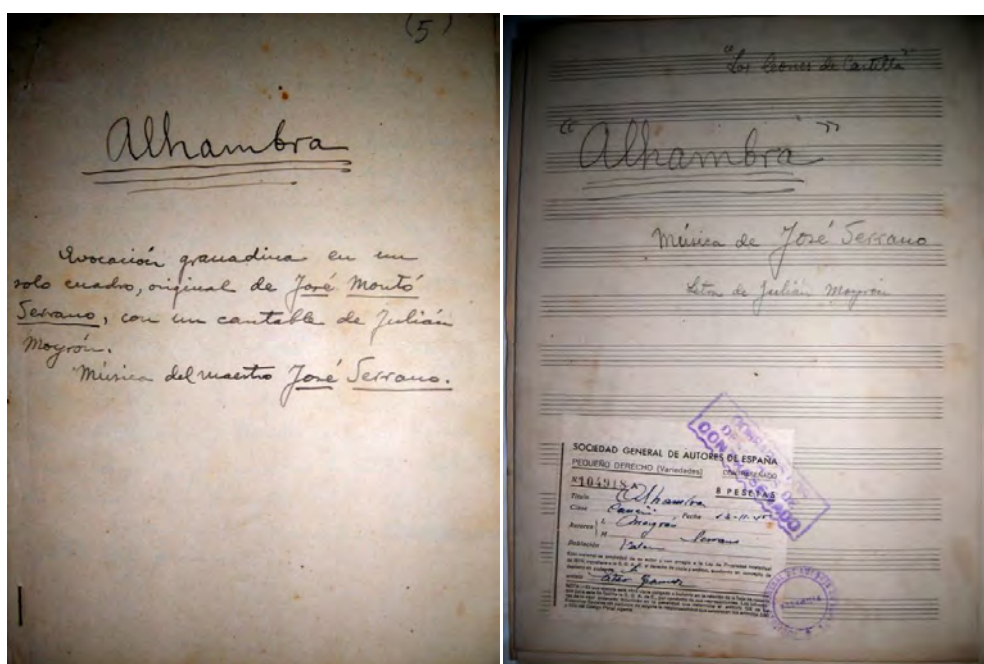
---

<sup>6</sup> Los personajes y la historia desvirtuada están recogidos en el libro de R. Castels, *Castelar: según la frenología* (México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1876), Hazema y Zaida (Noema) aparece en el Capítulo V titulado “En que se decía quien era Guiazul”; mientras que el caballero cristiano enamorado de Giazul es Pedro Núñez de Lara que aparece en el Capítulo VI “El primer momento del amor”. Precisamente, sus aventuras como caballero y como un “león de Castilla”, forman la trama, de ahí el título de la obra. Abdel aparece como enlace entre Giazul y Núñez de Lara en el Capítulo VII intitulado “De cómo Peo Núñez de Lara, que no sabía detenerse ante la muerte, fue contenido por el amor”.

recoge en los apuntes de Montó (y que firmaba Julián Moyrón, a la postre, autor del libreto estrenado) se corresponde con el “Nº 4. Danza”, en el que sobre el escenario está Hazema, las odaliscas y Saysa, quien entona el cantable.

Sin embargo, aunque el desarrollo de la acción difiere cronológicamente y geográficamente de la plasmada por Montó, la condición de ciertos personajes y el marco social (de árabes y cristianos) de Moyrón pudo servir a este último para urdir el argumento de su libreto. Cuanto menos, resulta sorprendente que entre los papeles de Serrano (dentro de su carpeta de aprovechables) estuviese el texto de su primo, la *particella* con el referido título y la parte de apuntar donde aparecen los dos títulos y la autoría textual de José Moyrón.

Imagen 1. Portadas de *Alambra* de José Montó Serrano y de la Partitura de Serrano.



Reprografía del original depositado en la “carpeta de aprovechables” del archivo familiar de Serrano.

Por otra parte, la analogía de la trama de *Los leones de Castilla* con otra producción a la que había puesto música el mismo Serrano en 1911: *Barbarroja* (salvando las distancias cronológicas y geográficas), resulta evidente. Ambos protagonistas masculinos (Barbarroja y el jefe musulmán

Hazema, respectivamente) se presentan como sanguinarios y despiadados; solo que las correspondencias amorosas son diferentes (la protagonista femenina es esclava en vez de princesa). Un episodio de moros y cristianos con tintes melodramáticos que no agradó al público pero que sirvió a Serrano para sumergirse en las particularidades musicales de una cultura cuyos vestigios son apreciables en el patrimonio folclórico de los diferentes territorios que contaron con presencia musulmana durante más de setecientos años en la Península Ibérica.

A pesar de lo que pudiera desprenderse del título, la partitura de *Los leones de Castilla* es un alegato total a la sonoridad imaginada del territorio andalusí, al mundo árabe y musulmán, en general. Una inmersión de Serrano en un espacio sonoro que contiene una cierta dosis de exotismo (como también lo era España para los europeos). Tanto es así que la práctica totalidad de los números corren a cargo de personajes procedentes del Magreb, con excepción de breves intervenciones de la parte cristiana y la presencia indirecta (a través de la carta) del enamorado de la esclava.

Con *Los leones de Castilla* Serrano vuelve a mostrar algunos caracteres de su concepción músico-teatral: atención a la ambientación sonora, en la que muestra una especial habilidad, mediante la recreación de un paisaje sonoro (supuesto) acorde con el momento escénico o ámbito donde la escena tiene lugar; uso de diseños temáticos ofrecidos en la introducción, que sirven de preludio e interludio en otros números a la vez que denotan la presencia de un personaje; empleo de motivos y temas asociados a personajes o situaciones; presentación de temas corales que ofrecen una cercanía al canto popular, con simplicidad rítmica, patrón reiterativo y ámbito reducido; la plasmación de motivos urdidos que devienen en líneas melódicas para adoptar la función de tema; o mudanza armónica y rítmica para demarcar intervenciones, escenas, episodios.

Solo la “Introducción y N° 1” intenta recoger la diferencia religiosa-cultural entre ambas comunidades recreadas en el libreto y plasmadas en la llamada a la oración del muecín y el rezo (Ejemplo 1). Tras el tema instrumental, que sirve de introducción, preludio o interludio, Serrano presenta esta estructura bipartita que sitúa la acción mediante el canto: la llamada del almuédano en el modo menor armónico se opone a la sencilla página coral (característica de la

mayoría de las obras de Serrano) forjada con apenas un misma fórmula temática en la tonalidad homónima mayor a la oración del musulmán llamando a los fieles.

Ejemplo 1. Introducción y N° 1 de *Los leones de Castilla*.

112  
Llegue a tí Dios cle - men - te la o - ra - ción de la au - fo - ra

*p* *f*

120  
*p* que es - te po - bre cre - yen - te tris - te *f* llo - ra

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

Es, sin embargo, el “Nº 2. Sayda, Giazul, Hazema, Abdel, Ballesteros, Coro general” el de mayor duración, acción y tensión dramática y donde expresiones trascendentes y personajes se vinculan a temas que serán recurrentes en los siguientes números de la partitura, a veces por el propio cuerpo orquestal. El trasvase melódico-temático entre los protagonistas será un hecho. Como ya hiciera en los números finales de *La canción del olvido*, Serrano acude a patrones recurrentes, en el marco del recitativo acompañado, que muestran el avance de la acción en un entorno de diálogo, en mayor medida, hostil, y en alternancia con momentos de reflexión lírica durante una escena o cuadro. Así, la tensa plática a que se asiste entre Hazema y Sayda (las órdenes del primero y la negativa a aceptar la imposición de su destino de



la segunda), intensificada con recursos técnicos como trémolos o disonancias armónicas y uso de segundas menores, encontrarán contraste con momentos introspectivos de donde emanarán los temas con que se van a identificar personajes e ideas (Ejemplo 2).

Ejemplo 2. Nº 2. Sayda, Giazul, Hazema, Abdel, Ballesteros, Coro general de *Los leones de Castilla*.

SAYDA (Muy expresivo)

188

*p* Di due-ño mi - o que hi-cis-te de \_\_\_\_\_ tu a - mor de a-quel a - mor que fue mi - o que con su has-

HAZEMA (con gran ternura)

312

Guia-zul mi-a mi sul - ta-na la ti - ra-na de mi ha - rem; ma-ri - po-sa pri-mo - ro - sa del E - dém

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

Para la caracterización ambiental y la consiguiente confección de los temas entonados por los protagonistas (musulmanes, en su mayoría) de *Los leones de Castilla*, Serrano recurre a las posibilidades armónicas que brindan las escalas, rangos o modos melódicos característicos de la música árabe, esto es, los *maqam*<sup>7</sup>, para construir las melodías. El problema de la diferente división respecto de la música occidental (la música árabe se basa en una escala de una octava dividida en 24 cuartos de tono) le lleva a adoptar soluciones a partir de los recursos que ofrece el sistema armónico: notas comunes, tonalidades vecinas, relativas, enarmónicos, uso de escalas que fluctúan o alternan entre ellas como la armónica, oriental o hispano-árabe... recurriendo, incluso al uso de segundas menores.

El número contrastante a este entorno sonoro dramático-lirico de “música andalusí” deviene en el “Nº 3. Lectura de la carta” que el cristiano hace llegar a

<sup>7</sup> Para una aproximación al concepto puede consultarse el artículo de Christian Poché, “Arab music, §I: Art music”, *The New Grove Music Dictionary* (2001). En su edición online, con: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01139pg1> (Consultado el 21 de enero de 2015).

Igualmente puede consultarse un resumen y los gráficos de la siguiente página web: <http://es.wikipedia.org/wiki/Maqam> (Consultado el 21 de enero de 2015).

la esclava Giazul, aunque el texto es puesto en boca de la propia mudéjar. La reiteración de una frase modelada sobre los cánones clásicos de dos semifrases de cuatro compases claramente delimitadas sobre la dominante de *la menor* constituye la base de esta primera sección del número. El ritmo inflexible del acompañamiento que soporta la voz solista o la incursión de ornamentación, en forma de tresillo, en la penúltima sílaba, hace que este cantable se aproxime al modelo de los números más emblemáticos y más recordados de Serrano por parte del público, como por ejemplo, *La reina mora*.

La segunda sección de este N° 3 intenta mostrar una referencia al folclore autóctono castellano mediante una estructura y patrón rítmico cercano a la copla de una jota en tempo lento, con rasgos de ronda y emulación de instrumentos de cuerda como base del acompañamiento de la lectura-canto de esta segunda parte (Ejemplo 3). Es sintomática, en este sentido, la desaparición de cualquier rasgo oriental en la línea melódica y en el acompañamiento diseñado por Serrano.

Ejemplo 3. N° 3. Lectura de la carta de *Los leones de Castilla*.

The image displays a musical score for a piece titled 'Los leones de Castilla'. It is divided into two systems, starting at measure 7 and 82. The first system (measures 7-16) features a vocal line with lyrics: 'Yo qui-sie-ra te-ner por pa-tria mi-a p la del bien que por mi llo-ra'. The accompaniment consists of a guitar-like texture with triplets and a bass line. The second system (measures 82-91) has lyrics: 'Cas te lla na cas te lla na en la gru pa de mi si lla'. The key signature changes to two sharps (D major) at measure 82. The score includes various musical notations such as triplets, dynamics (p), and articulation marks.

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

La recurrencia a la ambientación oriental, en contraste con el número anterior, se refleja en la danza de las odaliscas que conforma el “Nº 4.Danza” de las esclavas de la casa de Hazema. El canto y baile (Ejemplo 4), acompañado de pandereta en escena para dar verosimilitud a la acción y diseñado sobre un patrón rítmico reiterativo (usado ya por Serrano en otras páginas de carácter oriental insertas en piezas como *El perro chico*, *El trust de los tenorios* o *El carro del sol*), muestra dos secciones (la parte vocal y la parte instrumental) claramente delimitadas por el compositor mediante la mutación de la tonalidad menor a la homónima mayor, siendo esta última sección, correspondiente a la danza, tarareada por el coro tras la exposición instrumental.

Ejemplo 4. Nº 4. Danza de *Los leones de Castilla*.

Canto

SAYSA, HAZEMA Y ODALISCAS.  
 (Cuatro odaliscas con instrumentos de ducerda y cuatro con panderetas)  
 (Una odalisca bailarina aparece tumbada sobre la alfombra)

**Moderato. muy ritmico**

*f*

Pandereta en escena

Ped.

Baile

**Moderato. muy ritmico**

*f*

Pandereta en escena

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

La evocación temática en el N° 5, por parte del protagonista masculino, aludiendo a sus sentimientos por la esclava, es la oportunidad para que Sayda, también en forma de reflexión introspectiva, ofrezca un nuevo tema (Ejemplo 5) con el que concluirá la intervención cantada de los personajes en la obra. Es por ello que algún crítico, en su reseña del estreno, se apresura a señalar que «por esta vez falta el número que pudiéramos llamar del entusiasmo, el popular, el que rinde por completo a los públicos»<sup>8</sup>.

Ejemplo 5. N° 5. Sayda, Hazema y esclavas de *Los leones de Castilla*.

Digitalización a partir de la reprografía impresa depositada en la SGAE y cedida para esta investigación.

Interesa, por otra parte, hacer mención del cometido, aunque breve, otorgado al Coro: el de comentar a la manera de la tragedia griega. La función mediadora entre la acción, sentimiento y pensamiento que interpreta el público. Y lo mismo puede decirse de la orquesta, que contribuye a la creación del ambiente, ya desde el pasaje introductorio, bien en el carácter morisco, en la solemnidad de la escena como en la tensión dramática; así como en la evocación del personaje o el tema asociado a él. En este aspecto, resulta ejemplar la inserción de la breve danza aludida en el N° 2 como música incidental o, si se quiere, “música de fondo”, que, con posterioridad, adquiere presencia “real” en el N° 4, como parte de la escena. Sin embargo, el material ofrecido en este número, el N° 4, difiere del mostrado en el N° 2.

A pesar de que en la mayoría de las reseñas la música fue ensalzada el día del estreno, colocándola muy por encima del libreto; los redactores

<sup>8</sup> “El teatro. Zarzuela. «Los leones de Castilla»”, *La Acción*, 20 de diciembre de 1919, 3.

aprovecharon sus espacios para ocuparse de la compañía y la mala elección de sus componentes por parte de Serrano, empresario en aquel momento del Teatro de la Zarzuela. Las alusiones a la parte interpretativa, por parte de los rotativos de mayor tirada, son bien explícitas:

No es admisible que un artista como él reúna en un teatro de la categoría de la Zarzuela un cuadro artístico tan deficiente»<sup>9</sup>.

Y he aquí, en que está su pecado: en su intransigencia, en sostener una compañía mala, rematadamente mala<sup>10</sup>.

“Los leones de Castilla”, zarzuela española con tanta expectación, ha fracasado en Madrid, única y exclusivamente por la interpretación, pues las deficiencias del libro, aun siendo importantes, hubieran quedado a salvo gracias a la partitura<sup>11</sup>.

A todas luces, la producción de *Los leones de Castilla*, estrenada en Madrid, no tuvo la repercusión mediática de otras creaciones, en particular, la de su antecesora: *La canción del olvido*, lo que obligó a Serrano a buscar otros ámbitos geográficos. Y lo encontró, como no podía ser de otra manera, en su tierra natal: Valencia; y en el teatro de sus éxitos anteriores: el Teatro Lírico. Es cuanto menos sorprendente que una semana después del estreno madrileño se suspendieran las funciones en el Teatro de la Zarzuela de la compañía de Serrano, ante «la imperiosa necesidad que tiene la compañía de trasladarse a Valencia, en cuyo teatro Lírico ha de estrenar “Los leones de Castilla”, según compromiso hace un tiempo»<sup>12</sup>, más aún cuando ya habían empezado los ensayos de otra producción con música de Serrano: *Danza de Apaches*. Poco después del referido anuncio, varios rotativos se hacían eco de la gran acogida de *Los leones de Castilla* en la capital del Turia<sup>13</sup>.

Precisamente, esta decisión de Serrano de llevarse obra y compañía a Valencia desató una disputa entre libretista y compositor que llegó hasta los periódicos. Una suculenta propuesta de un empresario catalán por la exclusiva para Barcelona de *Los leones de Castilla* a Moyrón y la ignorancia de la proposición por parte de Serrano son los motivos esgrimidos por el literato para exponer su enojo. El plan trazado por Serrano desde su apuesta por la capital

---

<sup>9</sup> C, “Los estrenos”, *Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre de 1919, 4.

<sup>10</sup> J. L. Barberan, “El teatro en Madrid”, *El Globo*, 20 de diciembre de 1919, 1.

<sup>11</sup> “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 20 diciembre de 1919, 2.

<sup>12</sup> “Información teatral”, *El Sol*, 29 de diciembre de 1919, 10.

<sup>13</sup> «Con éxito grande se ha estrenado en el teatro Lírico de Valencia la zarzuela de Moyrón y el maestro Serrano, titulada “Los leones de Castilla» (“Los leones de Castilla”, *La Correspondencia de España*, 12 de enero de 1920, 7).

valenciana; esto es, la explotación de sus propias obras en tierras levantinas y por su propia compañía lleva a este nuevo episodio de carácter crematístico sobre “el derecho”. En este sentido se expresaba Moyrón:

Yo quiero mucho a Pepe, pero ésta no se la paso. Y por haberse portado así conmigo no le consentiré que con mis *Leones* siga el procedimiento que hasta hoy ha seguido con *La canción del olvido*.

*Los leones* los harán las compañías que los pidan; con esta obra se hará lo que a los dos nos convenga, no lo que convenga a él exclusivamente.

Para que eso suceda así he pedido que se reúna la Directiva de la Sociedad de Autores Españoles<sup>14</sup>.

La relativa popularización de esta zarzuela queda reflejada en los exiguos registros sonoros de la época, frente a los de otras obras de Serrano. Tan sólo la “Lectura de la carta” (Nº 3) y los “lamentos de Hazema” (fragmento del Nº 2) fueron registrados por la *Compañía del Gramófono* en Barcelona en 1927 a cargo de Luisa Vela y Emilio Sagi-Barba, respectivamente, con acompañamiento de una orquesta, bajo la dirección de Concordio Gelabert. A ello hay que añadir, también, el tema inicial de la “Lectura de la carta” (Nº 3), por su inclusión en la *Fantasía sobre temas de José Serrano* que adaptó e instrumentó Ricardo Lamote de Grignon y que para el disco Columbia grabó la Gran Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Ataulfo Argenta.

Las exigencias derivadas de su “otra” actividad: director teatral de una compañía, llevaron a Serrano a descuidar su quehacer creativo; a realizar una turné por todo el territorio español; a adoptar cierto compromiso para con sus empleados y, en consecuencia, afrontar los envites que le deparaban cada sector de la compañía o de la asociación que les representaba. Ya en su inicio de temporada como empresario de la Zarzuela, Serrano ha de hacer frente a una huelga de los profesores asociados de la orquesta, ante la ruptura de las negociaciones entre músicos y empresa<sup>15</sup>. Algo más de un año después, el Sindicato de Actores veta al músico como empresario<sup>16</sup>, lo que lleva al compositor a montar las obras con compañías autóctonas, como ocurre con el estreno de *Los leones de Castilla* en Barcelona. Y, en especial, ha de hacer frente a la crisis del género chico que obliga a cerrar teatros, algunos de ellos

---

<sup>14</sup> “Chismografía. «Los leones de Castilla».- La indignación de Moyrón”, *La Correspondencia de España*, 6 de enero de 1920, 6.

<sup>15</sup> Véase la exposición del conflicto en “El conflicto de la Zarzuela y sus enseñanzas. Una carta del maestro Serrano”, *La Época*, 24 de septiembre de 1919, 3.

<sup>16</sup> “Mentidero teatral”, *El Mentidero*, 12 de febrero de 1921, 6.

tan emblemáticos como el teatro Apolo, o a reconvertirlos en espacios para otro tipo de espectáculos.

Toda esta actividad fue muy criticada. Un buen ejemplo de ello son las invectivas lanzadas por Paco Meana, gerente del Sindicato de Actores Españoles en 1922, contra la gestión del Teatro de la Zarzuela por parte del maestro Serrano, a raíz de unos comentarios realizados por Conrado de Campo sobre la música española y los autores españoles. Por ser de notable trascendencia para nuestro estudio, reproducimos, casi en su totalidad, el escrito del actor:

El teatro de la Zarzuela, al que debiéramos dirigir todos nuestros esfuerzos para que volviera a ser el alma de la música española, está subarrendado a una compañía de circo por el ilustre músico español D. José Serrano.

¿Cuál ha sido la labor de éste como empresario de dicho teatro? Al firmar el arriendo, lanzó a todo vuelo y en todos los periódicos de España su propósito de levantar la zarzuela española estrenando obras de autores españoles, resucitando en toda esplendidez las obras de autores españoles, resucitando en toda esplendidez las obras antiguas consagradas por el éxito y abriendo concursos de zarzuelas que se difuminaron en el aire.

¿Qué se hicieron ¿de? tantas glorias?

El maestro Serrano se limitó a subarrendar, con un gran sobreprecio, el teatro de la Zarzuela a Esperanza Iris, prohibiéndole, según se asegura, representar obras de autores españoles que él pensaba llevar a escena.

Más tarde, el maestro Serrano, fundándose en dificultades fantásticas que le producían las cantidades teatrales (cuando llegue el momento se aclarará quién es el autor de estas dificultades), subarriendo la Zarzuela a una Empresa de cinematógrafo, y luego a la Empresa Gisbert, que empezó su temporada contando con el favor más entusiasta del público, y acabó en la más espantable de las soledades. Después, y como final brillante de la actuación del maestro Serrano, defensor de la música española, una compañía de circo, y ahora, cuando termine ésta, el subarriendo con el Sr. Fraga para la temporada invernal de cinematógrafo.

El maestro Serrano se olvida de la música española, se olvida de sus promesas al público y no se da cuenta de que, por su propio prestigio, no debe ni puede de ninguna manera llegar a estos extremos, porque ellos implican una gravísima responsabilidad, tanto para él al llevarlos a cabo como para todos los artistas que viven del arte lírico al consentirlos.

Por falta de un teatro que “tenga ambiente”, por imposibilidad de pagar por el local de la Zarzuela 450 pesetas diarias como subarriendo, cuando la cantidad de arriendo es mucho menor, no hay Empresa que se decida a hacer una temporada lírica y entre tanto, la música española, de la que el maestro Serrano se declara esforzado paladín, agoniza y tiene que refugiarse en algún teatro de Barcelona o en cualquiera de los de barrio de Madrid.

Maestro y amigo Conrado del Campo: presumo que si hubiera usted hablado con el señor presidente del Consejo de Ministros, y a éste le fuera posible contestar con absoluta sinceridad, hubiera dicho que antes de intentar que en el teatro Real se cante en castellano, hay que evitar por todos los medios, sean éstos los que sean, que en la Zarzuela se “salte” en inglés.

Con todo cariño y admiración,  
Paco Meana<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> “Novedades teatrales. El teatro de la Zarzuela y el género lírico español”, *La Voz*, 8 de julio de 1922, 2.

Tal como se desprende de la cita, Serrano conocía perfectamente el panorama del espectáculo, y la variabilidad en cuanto a las preferencias del público para entretenerse de manera que la inserción en el mundo de las variedades y la revista no fue algo casual. La revista de *El príncipe Carnaval* estrenada en España en 1920 y la segunda parte o continuación de esta, *El príncipe se casa* (1922), evidencian que Serrano se alejaba temporalmente de sus ideas estéticas como Paco Meana había señalado.

## **XI. 2. El inesperado triunfo de unas revistas: *El príncipe Carnaval* y *¡El príncipe se casa!***

Al escribir sobre la significación de la obra de Serrano en el entorno lírico teatral del primer tercio del siglo XX resulta prácticamente imposible (como suele suceder con los estudios de investigación sobre obras y sus creadores) separar producción y personaje; sus ideas estéticas, intereses, circunstancias vitales, tendencias..., más todavía, si cabe, cuando nos sumergimos en la actualidad social, el mundo del ocio y el espectáculo de la segunda década de esta centuria, periodo en el que nuestro “actor” ejerce ya una posición clara de personaje público. Pero, en este momento, gobernado por la exitosa importación de modas y adaptaciones que marcaron la génesis de un buen puñado de obras, resulta altamente complicado eludir la querencia del gusto social y, cómo no, renunciar a sacar rédito de la demanda de este tipo de producciones. En realidad, no existe gran diferencia respecto de la industria creada en torno al género chico; simplemente, son otras las variedades que se imponen en el caprichoso mundo de la moda.

El corolario de este contexto se apuntaba ya al referir la tensión vivida en el seno de la Sociedad Autores y su Junta General celebrada a principios de 1912, sobre el asunto central (la percepción de derechos). No debieran extrañar las decisiones, actuaciones y, por ende, creaciones de Serrano durante la segunda década del siglo XX, a pesar de sus pataletas en dicha sesión. A estas alturas, Serrano goza de un reconocimiento social en el ámbito



del teatro musical y una posición económica holgada<sup>18</sup>. No obstante, es consciente de la necesidad de plantearse nuevas estrategias para mantener o incrementar el estatus aludido (tanto crematístico como artístico). Ello explica que el compositor, no solo vuelva la vista hacia la opereta, como ya se ha comentado, sino que también se acerque a la revista, aun a pesar de la supuesta “aversión al género”<sup>19</sup>.

En este punto es necesario tener en consideración diversas variables que condicionaron creaciones, estrenos y decisiones de Serrano. Así, de una parte, su posicionamiento inicial era fruto, también (o además), de la consciencia del propio compositor sobre la etiqueta servida por la crítica desde sus primeros éxitos. En esta alineación “hereditaria” de Serrano y sus reticencias a vincular su nombre con ciertas tendencias, resultan clarificadoras las declaraciones que algunos años después realizase Julio Gómez a Manuel Machado (cronista de *El Liberal*) a propósito del estreno de *Suite en La*, y contestase el mismo José Subirá desde la *Revista Musical Hispano-Americana*.

[...] atribuye un diario a su autor [J. Gómez] unas manifestaciones que suponemos mal interpretadas. Porque vienen a decir, en suma, que hay en nuestro país dos corrientes musicales bien definidas y divergentes. Una corriente, que podríamos llamar la de los bienaventurados y que podríamos colocar a la diestra, está personificada en Jiménez, Lleó y José Serrano, los cuales descienden en línea recta de una generación entre cuyos nombres se encuentra los Chapí, Bretón, Pedrell, Nicolau, los cuales sucedieron a aquella otra cuyos Arrieta y Gaztambide dieron tanto lustre al arte español. La otra corriente, la de los que podríamos llamar réprobos y colocar a la izquierda, tiene su encarnación en «compositores que aparentan desdeñar a los anteriores y que, a pesar de sus buenas disposiciones y grandes conocimientos técnicos, no han hallado una vía en donde hayan dejado huella» Los músicos del primer grupo hacen arte nacional, popular, para las masas; los del segundo, por el contrario, sólo se ocupan de la técnica [...] Estas afirmaciones atribuidas a Julio Gómez, deben haber traducido con exageración las palabras que él pronunciara, porque así, en su escueta desnudez, obligan a abrir diversas interrogaciones [...] ¿Qué ha dado honra al arte musical español allende nuestras fronteras? ¿Las producciones de un Arrieta, o de un Gaztambide, o un Lleó, a pesar de la gracia que pueda campea en sus obras y de tono festivo que las hace fácilmente asimilables? De ninguna manera. Las obras musicales españolas que obtienen hoy beligerancia mundial son, precisamente, las escritas por compositores para los cuales, en la relación precedente, no hay ni siquiera una leve mención honorífica: las

---

<sup>18</sup> En diversas publicaciones aparecían los dividendos por derechos de autor a lo largo de 1911 y Serrano lo hacía con 32000 pesetas; cantidad nada despreciable si tenemos en cuenta que el salario anual de un maestro en esos momentos no llegaba a la 1.000 pesetas, en la práctica totalidad de los casos. Véase esta situación tal como la recoge en Buenaventura Delgado Criado, *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)* (Madrid: SM., 1994), 706 y el artículo de Antonio Rodríguez Pérez, “El maestro y su salario: Visión sociohistórica”, *Aula: Revista de Pedagogía de la Universidad de Salamanca*, 1 (1985), 97-105.

<sup>19</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 138.

de un Albéniz o un Granados, las de un Turina o un Falla. Esas son las obras que se oyen, con el común aplauso de los públicos más inteligentes, en toda Europa<sup>20</sup>.

La polémica suscitada en torno a las declaraciones de Julio Gómez y la réplica de Subirá, tratada ampliamente por Martínez del Fresno en su libro<sup>21</sup> sobre el maestro Gómez, colocaba a Serrano en el grupo de la tradición frente a la visión aperturista, europeísta y modernista que propagaba Subirá en su escrito. Y es así como Serrano deseaba que se le etiquetase. La cuestión referente a los músicos modernos españoles es expuesta ya por el mismo compositor en su manoseada entrevista concedida a la revista *La Esfera* en 1914.

Nuestros compositores, en general, están mal orientados. Los hay de mucho talento como Conrado del Campo, Rogelio Villar y Vicente Arregui; pero se han afiliado a la escuela de Debussy, Dukas y Vincent d'Indy en vez de recoger en nuestros cantos la base de sus composiciones, en vez de estudiar à Chapí, nuestro gran músico. La escuela francesa no se preocupa más que de la técnica, haciendo gala de su desprecio por la melodía<sup>22</sup>.

Estas declaraciones, retoman el tema del esencialismo y el nacionalismo, que habíamos abordado con Elena Torres, y la corriente “encabezada” por Julio Gómez, «continuator de la tradición española viva (no de la preservada en los archivos, a la manera pedrelliana), que para él se encarnaba en el terreno vocal: la tonadilla y la zarzuela»<sup>23</sup>. Y, en consecuencia con lo declarado, Serrano debía mostrar cierto desdén hacia la importación de modelos foráneos, en particular, de nuestro país vecino; y esta reticencia también afectaba a la disposición a acercarse a variedades de plena actualidad como era el caso de la revista. Sin embargo, tal como recoge Vidal Corella, «en

---

<sup>20</sup> José Subirá, “Los conciertos de la filarmónica”, *Revista Musical Hispano-Americana*, 31 de marzo de 1917, 15.

<sup>21</sup> Véanse las páginas 144 - 148, referente a este episodio, además de la 180, 190, 240, 319 y 452, sobre las referencias a Serrano, en Beatriz Martínez del Fresno, *Julio Gómez: una época de la música española* (Madrid: ICCMU), 1999.

<sup>22</sup> «El caballero audaz», “Nuestras visitas. El maestro Serrano”, *La esfera*, 2 de mayo de 1914, 9.

<sup>23</sup> Beatriz Martínez del Fresno, “El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas”, en *De música hispana et aliis: miscelánea en homenaje al Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños*, vol. II, eds. Emilio Casares, E. y Carlos Villanueva (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990), 384. (Citado por Torres, “El „nacionalismo de las esencias“...”, 33).

muchas zarzuelas por él estrenadas se habían compuesto bailables arrevistados, con más o menos picardía»<sup>24</sup>.

Por otra parte, el incremento de la exportación cultural hacia América Latina ofrecía nuevas expectativas. El propio Serrano, en la referida entrevista previa a la Junta de la Sociedad de Autores de principios de 1912, insistía en la firma y renovación de tratados sobre derechos de autor, respuesta frente la impunidad con que se adaptaban operetas de autores centroeuropeos por la falta de tratados con aquellos países.

- El asunto de Méjico [sic]. ¿Te parece bien á ti? [...] Cuando se acabó el plazo del compromiso se prorrogó por tres años más, que se calculaba como tiempo necesario para resolver la forma de poder cobrar directamente sin tanto alzado [...]
- ¿Qué se ha hecho del Tratado con la Argentina? Estamos cobrando por milagro; no se acaba de resolver el reglamento para el Tratado, y es necesaria una Junta que se coja a los faldones del ministro de Estado y ese Tratado se haga.

La búsqueda de “nuevas salidas”, bien mediante la inmersión en géneros de actualidad, bien con la inserción en nuevos circuitos, conducirá a descartes y posibilidades. Será, pues, el objetivo inicial de Serrano ampliar fronteras, mercados y actividades. Inicialmente experimentó, como se ha visto, con una descentralización (recuérdese que el estreno de *¡Si yo fuera rey!* en 1913 se produjo en Barcelona antes que en Madrid), para proponerse, con posterioridad, una empresa más arriesgada: América. La “intención” de Serrano de ampliar su actividad al otro lado del Atlántico es expuesta en la manoseada entrevista que José María Carretero, «El caballero audaz», publicaba en *La Esfera* de 2 de mayo de 1914.

- Hemos oído decir que va usted a la Argentina-insinuamos.
- En efecto; con los hermanos Velasco. Son dos amigos de toda la vida; solamente con ellos me hubiera aventurado á pasar el Atlántico. Me han dicho algunas personas que en Buenos Aires sólo gustan los tangos y las machichas. Yo no puedo creerlo y voy á ver si es verdad. Me propongo dar unos conciertos de música española.  
[...]
- ¿Estrenará usted algo suyo?...
- Llevo cuatro zarzuelas terminadas y dos ó tres medio escritas. Estrenaré en primer término *El rey del corral*, de López Marín, y una zarzuela de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero, dos noveles autores, y después otras de Sinesio, Moyron y varios más.

Además de *El rey del corral*, las creaciones a que hacía referencia Serrano eran *Los leones de Castilla* de Julián Moyrón y *La canción del olvido* o

---

<sup>24</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 138.

*La sonata de Grieg* de Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero. Pero, contrariamente a lo anunciado por el maestro valenciano, ninguna se estrenó en Argentina; todas vieron la luz en suelo español. Más aún, el compositor no viajó nunca a Argentina; por decisión propia, según refiere Vidal Corella. De este modo, los planes de nuevos mercados y nuevos roles quedaron concentrados en territorio hispano; concretamente en Valencia, como se ha comprobado en el capítulo anterior. Hay un dato inexistente, sin embargo, en esta entrevista que no podemos soslayar: Serrano no dice ni una sola palabra del verdadero propósito de los Velasco ni de su supuesta participación en una revista; más todavía cuando, aproximadamente un mes antes del referido interviú, *El País* se hacía eco de la intención de los hermanos Velasco.

Se encuentra en Madrid el simpático empresario de teatros Eulogio Velasco, que ha llegado con objeto de llevarse á Buenos Aires los artistas contratados por el conocido agente Sr. Paesa desde hace tiempo [...]  
La Empresa ha adquirido la exclusiva de varias obras, entre ellas una revista de Cadenas y Quinito Valverde<sup>25</sup>.

La ampliación de la noticia llegaba de la mano del mismo periódico, apenas once días después, en la que se detallaba la presentación de la compañía<sup>26</sup> y la producción en cuestión<sup>27</sup>.

Las escuetas reseñas de estos medios convidan a situar en su correcta medida la trayectoria y recepción de esta revista y la implicación de Serrano en la “primera” revista en la que trabajó. Noticias periodísticas, libretos, artículos y obras biográficas se muestran incongruentes en aspectos diversos tales como la fecha de estreno o los creadores de *El Príncipe Carnaval* “original” incitando, de este modo, a controversias e hipótesis más o menos verosímiles. Y decimos la original, puesto que existen dos versiones con este título: la estrenada en Buenos Aires en el teatro San Martín en 1914 que llevaba el subtítulo de “fantasía cómica lírica en siete cuadros”; y la que se estrenó seis años

---

<sup>25</sup> “Noticias”, *El País*, 9 de abril de 1914, 5.

<sup>26</sup> Entre los integrantes se hallaba la tiple Julia Fons, el mismo Quinito Valverde como maestro y director artístico y el director de orquesta, y compositor valenciano Julián Benlloch Cambrils (1887-1959), que, por cierto es coautor, con Jacinto Guerrero, de la popular marcha “Soldadito español” de la revista *La orgía dorada*.

<sup>27</sup> «El debut tendrá lugar á finales de Mayo en el teatro San Martín, con la nueva revista de Cadenas y Asensio Mas, música de Quinito Valverde, “El Príncipe Carnaval”»<sup>27</sup>. Esta información es corroborada dos días después (el 22 de abril de 1914) por *La Correspondencia de España* que, además, añade nuevos datos al debut: «En la primera quincena del próximo mes de mayo embarcará en Valencia para debutar en el teatro San Martín á primeros de junio». (“Notas teatrales”, *El País*, 20 de abril de 1914, 4).

después, sobre la base de la primera, en el Teatro Reina Victoria de Madrid el 17 de diciembre de 1920 bajo la etiqueta de “ensayo de revista parisiense en nueve cuadros y dos descansos”.

La participación (o no) en la primera de las versiones y el grado de implicación (cantidad de números) en el consorcio, por parte de Serrano, contribuyen a dilucidar las supuestas razones que llevaron a Serrano a asociar su nombre al género de la revista, de forma contrastada<sup>28</sup> en 1920. Y es que, como se deduce de las reseñas referidas, la vinculación de Serrano en la versión primigenia de *El Príncipe de Carnaval* contrasta con lo vertido en las diferentes biografías dedicadas a su vida y obra. En una de estas se aduce que «Serrano se negaba a musicar [sic] revistas por el motivo de que observaba la poca valía e interés de la mayoría de los libretos, cuyos autores fiaban el éxito a la exhibición de los encantos de las vedets y vicetiples»<sup>29</sup> y refieren, además, la mayoría de biografías que fue su primo, Pepe Montó, quien le convenció para que, de su “cuaderno de apuntes aprovechables”, seleccionase unas melodías para componer diferentes números<sup>30</sup>.

Sin embargo, el episodio narrado por Ángel Sagardía, a propósito del origen de *El príncipe Carnaval*, contiene datos erróneos al tiempo que expresiones para la reflexión<sup>31</sup>. Además, en la fecha aproximada del estreno que refieren Sagardía y Grosson, el mes de julio, ya se había estrenado la revista<sup>32</sup>.

Aún así, Sagardía también insinúa razones “publicitarias” en la colaboración de Serrano: «En el año 1914 y en el movimiento teatral madrileño se comentaba el punto de vista del autor de “Mal de amores”, por lo que

---

<sup>28</sup> Los números de la partitura comercializados por la editorial Unión Musical Española, donde aparece el logotipo de la firma de Serrano, y las crónicas del estreno de la revista en el Teatro Reina Victoria permiten, en principio, una atribución de determinados números al compositor valenciano.

<sup>29</sup> Sagardía, *El compositor José Serrano...*, 69.

<sup>30</sup> Esta descripción de los hechos coincide con la que ya realizase en su día José Alonso Grosson, primer biógrafo de Serrano, en 1951 y con la que realizase también Vicente Vidal Corella en 1973 por lo que es posible una contaminación literaria.

<sup>31</sup> Pepe Montó, como se desprende de reseñas periodísticas, no iba de representante (lo era Vicente García Paesa), ni tampoco de director de escena, como relata Vidal, o al menos no figura en la relación de los componentes de la compañía que ofrecen los periódicos.

<sup>32</sup> Si bien, Rafael Díaz propone el 14 de mayo 1914, las reseñas se hacen eco del evento el 28 de junio bajo el epígrafe “Un estreno en Buenos Aires”: «Se ha estrenado con ruidoso éxito la fantasía lírica de Cadenas y Asensio Más, música de Quinito Valverde, titulada El rey [sic] Carnaval [...] La partitura es muy linda, y tiene media docena de números que serán pronto populares» (“Despachos telegráficos”, *La Época*, 29 de junio de 1914, 1).

hubiese causado expectación el que Serrano estrenase una revista». Es más, en este muestrario argumentativo, el propio Sagardía atribuye una frase a Pepe Montó, durante la conversación acalorada con su primo José Serrano, que pudiera explicar la adhesión, primigenia o en la versión de 1920, al proyecto por parte del compositor valenciano: «Eres tozudo, Pepe. Aumentarías tu popularidad y obtendrías mucho dinero escribiendo la revista que te han ofrecido»<sup>33</sup>. Con independencia de su posicionamiento, la inesperada sorpresa del éxito de “un trabajo” nimio y casual para ese tipo de espectáculo y el beneficio pecuniario derivado de ello pudieron ser motivaciones suficientes para participar en la primera versión o en su caso intentar una adaptación de aquel experimento promocionado por los hermanos Velasco en 1914 que dio como resultado el espectáculo estrenado en el Reina Victoria en 1920.

Si la participación de Serrano en la versión de 1914 fue o no de cierta relevancia, resulta cuanto menos extraño que, además de las reseñas periodísticas, la publicación del libreto de la revista en 1916 no recogiese el nombre de este entre los autores de la música, dado que sólo figura el de Quinito Valverde. La posibilidad de que Serrano intentase o pactase ocultar su nombre en la experiencia sudamericana lleva a recordar su participación en la primera revista en que participó Serrano: *Jaleo Nacional* (1902), no exenta de circunstancias y polémica, tal como ya se ha referido.

En verdad, no era la primera vez que Serrano escribía para este género; si bien, esta revista se asocia a la primera etapa de este tipo de espectáculos que muestra un cambio sustancial a partir de 1910 «gracias a la “opereta bíblica” con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música del maestro Vicente Lleó, *La corte del Faraón*», tal como recoge Juan José Montijano en su tesis doctoral. Su análisis de las diferentes definiciones del género son suficientes para mostrar elementos comunes (actualidad, sátira y comicidad como parte del espectáculo) que pueden aplicarse a las dos revistas aludidas: *Jaleo Nacional* y *El príncipe Carnaval*.

[...] esta definición de Huerta, Urzáiz y Peral hace alusión a los dos grandes periodos de la revista musical española; el referido a sus orígenes como “subgénero” dentro del denominado género chico ( y consiguientemente las modalidades derivadas del mismo como la revista política y la de actualidades) en un primer periodo que podríamos denominar como de “revista blanca” y el relativo al periodo denominado “revista frívola” o

---

<sup>33</sup> Sagardía, *El compositor José Serrano...*, 69.

“moderna” (con las consiguientes influencias europeas, de la sicalipsis y las vedettes como eje y centro del espectáculo)<sup>34</sup>.

Allende las posibles motivaciones de Serrano, apuntadas anteriormente, resulta de sumo interés la información vertida por Montijano en torno a la definición y evolución de la revista para ubicar *El príncipe Carnaval* y las razones que llevaron al compositor valenciano a proporcionar números para este espectáculo. Aun a pesar de «la incorporación de bellas mujeres y la riqueza en la decoración y el vestuario [...] producto de la llegada de la sicalipsis y la revista de corte elegante o de tintes europeos promocionada en Madrid por los empresarios José Juan Cadenas y Eulogio Velasco» que restaba importancia, como sostenía Serrano, a otros elementos como el argumento o la música; el propio carácter amalgamado del género abre la posibilidad de incorporar elementos, especialmente en cuanto a material musical, de diversa naturaleza. Montijano da ejemplo de algunas de las influencias que pueden advertirse en la revista:

- a) El sainete, del que tomará el folclore urbano y regional [...]
- b) El vodevil, del que tomará el carácter satírico y burlesco de algunas canciones así como los enredos de alcoba, generalmente de corte erótico [...]
- c) La zarzuela, tomará ritmos como el pasodoble, pasacalle, chotis y cuplés así como el carácter popular de la misma [...] De ésta tomó, además en palabras del dramaturgo y crítico Enrique Llovet, “Un regionalismo que suministraba tipos sonrientes [...] un patriotismo satisfechísimo con su historia y muy especial un sentido del humor” [...]
- d) El music-hall, influirá en la revista gracias a la espectacularidad y el atractivo erótico de las bailarinas, la yuxtaposición de escena o *sketches* sin ilación alguna [...]
- e) El cabaret, influirá en los chistes de marcado acento sexual [...]
- f) De la opereta adoptará el cosmopolitismo y la adopción de maneras extranjeras; la majestuosidad, elegancia, los primorosos decorados, los argumentos basados en princesitas que no poseen el amor correspondido, países exóticos y lujosos.
- g) Del género ínfimo, tomara el tono picante, atrevido, insinuante y sensual de las bailarinas, de las letras de las canciones [...]<sup>35</sup>.

En *El Príncipe Carnaval* podemos descubrir muchos de estos rasgos que, como es lógico, inciden en el elemento musical y su concepción en la revista. El cuplé, la canción, el baile, se presentan como números musicales independientes y variados. En esencia, es la estructura en cuadros sueltos la que procura esta libertad del componente musical: la individualización del material servido en cada número. Esta desvinculación de motivos o temas, de la que intenta alejarse Serrano a toda costa, es observable, no obstante, en

---

<sup>34</sup> Montijano, “Historia del teatro olvidado...”, 50.

<sup>35</sup> Montijano, “Historia del teatro olvidado...”, 65.

algunas creaciones como *El trust de los tenorios* (1910). Los números sueltos que se dan cita en aquella obra (en particular, durante los carnavales venecianos a los que asisten los protagonistas), nos acerca un poco más al trabajo musical que se descubre en *El príncipe Carnaval* y al tipo de piezas que encontramos en las revistas.

Aunque el peso del asunto, en la obra de Arniches y García Álvarez que hemos referido, es mayor que en *El príncipe Carnaval*, en el que «apenas subsiste una fábula»<sup>36</sup>, la traslación a diferentes países y culturas muestra un cierto paralelismo e invita por igual a sumergirse en los referentes músico-populares de diferentes latitudes. En el caso de la revista de Cadenas y Asensio Mas que nos ocupa ahora, el viaje fantástico por diferentes partes del mundo para asistir a las fiestas carnavalescas de las ciudades de mayor encanto del momento hará que nos acerquemos a los cuadros más emblemáticos y exportables que ejemplifican a cada una de las urbes recorridas: Madrid, París, Venecia<sup>37</sup> y Nueva York. La excusa perfecta para mostrarnos cuadros y temas sueltos, a modo de pequeños sketches:

La calle de Sevilla en Madrid, la salita de guardia en la central de Teléfonos, la escalera de honor de la Gran Opera de París, la moda de los tres meses, la noche de Carnaval en Venecia, el barrio chino de Nueva York, los paraísos artificiales del opio, y –la apoteosis– el triunfo del Carnaval con un desfile de francesas, inglesas, vienesas, alemanas, norteamericanas y españolas<sup>38</sup>.

Precisamente esta condición de independencia geográfica, escenográfica y ambiental que se muestra en la revista de Más y Cadenas facilita la inserción, eliminación o plagio de alguna de las escenas o cuadros y, en consecuencia, la traslación a otras producciones. Tal como señalan Dougherty y Vilches de Frutos en referencia a este tipo de espectáculos y a propósito de *El Príncipe Carnaval*: «Así sucedió con dos cuadros de *El Príncipe Carnaval*, “plagiados” según algunos de otra revista estrenada en Barcelona en la que venían adaptados del Folie Bergères [...] el del opio y el de Venecia».

No cabe duda que las misceláneas y adaptaciones son práctica común en las revistas; y el título que nos ocupa, *El príncipe Carnaval*, es una prueba

---

<sup>36</sup> Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. (Madrid: Fundamentos, 1990), 95.

<sup>37</sup> En la primera versión, la publicada en 1916, la acción se localiza en “una calle nevada de San Petersburgo” y con la presencia de una comparsa de zíngaras y zíngaros.

<sup>38</sup> Dougherty y Vilches, *La escena madrileña...*, 95.



palpable, aunque, eso sí, con el mismo título y por los mismos autores. En este sentido, es necesario referir que el libreto de ambas versiones, la de 1914<sup>39</sup> y la de 1920<sup>40</sup>, contiene algunas diferencias además de la clasificación del espectáculo que otorgaron sus creadores: “Fantasía cómico-lírica carnavalesca en un acto, dividido en siete cuadros” para la primera versión y “Ensayo de revista parisiense en nueve cuadros, un preludio, dos entrecuadros y dos descansos” para la versión de 1920. Ya la escena inicial que representa la llegada de un barco se realiza en diferentes lugares: Buenos Aires en la primera y Madrid en la segunda, aunque la ubicación de la “ciudad flotante” que refiere el libreto cueste más de creer en la capital del reino.

Estos y otros cambios afectaron también a la presencia o ausencia de números musicales en la reposición del espectáculo en el coliseo madrileño. Así, la versión estrenada en Buenos Aires contenía números que no aparecen en la producción estrenada en el teatro Reina Victoria seis años después. Tal es el caso de la canción de “Simón, el del higuí, y el coro de golfos” que es entonada en la escena III del cuadro segundo; o el cuplé que entona la vendedora de caretas: “¡La hora del baile sonó!”, para finalizar el enmarañado y cómico episodio de la centralita de teléfonos del tercer cuadro. Ambos ofrecen los recursos característicos del doble sentido, el erotismo, el engaño, la ingenuidad. En el caso del segundo cuadro, la recreación de una escena típica<sup>41</sup> de carnaval de principios del siglo XX como era el “tío del higuí” es aprovechada para insertar la tradicional crítica política de las revistas de finales del XIX y principios del XX, al tiempo que se entrevera el componente sicalíptico.

Cuatro amigos tiene Lola  
que la siguen anhelantes  
y la ofrecen un cariño  
prometiéndole ser constantes.  
Pero Lola no se fía  
ni les quiere dar el sí,  
porque saben que la buscan...  
que la buscan el higuí<sup>42</sup>.

---

<sup>39</sup> El libreto de esta primera versión fue publicado en 1916 por Asensio Mas y Cadenas e impreso en Madrid por la Imprenta Ducazcal.

<sup>40</sup> El libreto fue publicado en 1921.

<sup>41</sup> Varios chiquillos solían apilarse en torno a aquel personaje, el tío del higuí, que iba provisto de una caña de cuyo extremo pendía un higo que los muchachos debían coger con la boca.

<sup>42</sup> José Juan Cadenas y Ramón Asensio Mas, *El Príncipe Carnaval*. (Madrid: Ducazcal, 1916), 19.

Es más, en el estreno de la producción para el teatro Reina Victoria se asiste a un trueque e inserción de números como consecuencia del cambio de localización geográfica de la escena, la inclusión de alguna escena más, o la modificación estructural del cuadro, tal como puede observarse en la siguiente especificación (Tabla 1).

Tabla 1. *El príncipe Carnaval*. Adiciones, traslaciones y sustituciones entre las versiones de 1914 y 1920.

Adición en 1920	Traslación de escena en 1920	Sustitución en 1920
Nº 6 Fox-trot de los martillitos	Nº 3. Las Españolas	“¡El vals!” por Nº 7. El champagne.
Nº 10. Fox-trot <sup>43</sup> “Esta noche aquí”		San Petersburgo por Venecia
Nº 11. El opio		
Nº 12. Tango argentino		

Todas estas variaciones para la versión madrileña de *El príncipe Carnaval* explica el que el cronista de *La Voz*, al día siguiente del estreno en la capital del reino, refiriera que «Hay música de Quinito Valverde y de Pepe Serrano. Poca de Quinito y mucha de Serrano. No nos explicamos eso. Antes la revista tenía mucha de Quinito y poca de Serrano»<sup>44</sup>. En el mismo sentido se expresa el articulista de *La Acción* al señalar que Serrano «ha hecho un derroche de su inspiración, ampliando la primitiva partitura, de la que aún persisten cuatro números del pobre Quinito Valverde». Estas apreciaciones son soportadas por la publicación de algunos números sueltos de la revista en los que aparece el compositor valenciano como único autor de la música y Cadenas del texto.

Consciente o no de la propiedad intelectual de cada uno de los números, el editor Antonio Matamala publicó aquellos cuya paternidad se debía supuestamente a Serrano: “Nº 1. Canción del emigrante”; “Nº 3. Las Españolas”; “Nº 4. Serenata”; “Nº 6. Fox-trot de los martillitos”; “Nº 7. El

<sup>43</sup> En la grabación sonora, bajo el sello de *Odeón* en 78rpm, que se custodia en la Biblioteca Nacional de España, aparece con el título “fox-trot del amor” y con el título uniforme de “Esta noche aquí”.

<sup>44</sup> “Autores, actores y empresarios. „El príncipe Carnaval“-Quinito Valverde”, *La Voz*, 18 de diciembre de 1920.

champagne”; “Nº 8. Los caballeros blancos”; Nº 10. “Fox-trot”<sup>45</sup>; “Nº 11. Cuadro del opio”; y “Nº 12. Tango Argentino”. Faltan, por tanto, el que ocupase el “Nº 2. Carlota y ocho amas de cría”; “Las violeteras” (que ocuparía el Nº 5); y “La moda y los maniqués” (que vendría a ocupar el Nº 9).

Más allá de las situaciones presentadas, la variedad en la decoración, el vestuario exigido o el elemento sicalíptico, hemos de convenir que, desde el punto de vista musical, la producción de Cadenas, Más, Qunito y Serrano resulta paradigmática dentro del repertorio de la revista, pues en ella se descubren la práctica totalidad de las influencias de otros espectáculos teatrales como el sainete, el vodevil, el music-hall, el cabaret o la opereta. Y, si bien, como señala Ramón Barce, «la materia prima musical de la revista, en principio, no difiere mucho de la del sainete: el folklore y el folklore urbano (bajo la forma de los ritmos de los bailes de moda)»<sup>46</sup>, los cantables de los distintos números y los ambientes en que se desarrollan beben de las influencias anteriormente señaladas.

Entre los números que gozaron de mejor crítica y se popularizaron se encuentra esa variedad de folclore al que alude Barce. Desde el pasodoble “Las Españolas” hasta el “Tango Argentino”, pasando por el “foxtrot de los martillitos”, en el que entona el Príncipe el popular cuplé “Esta noche aquí” o el “Cuadro del opio”. Una diversidad de ritmos que intentan reflejar el carácter cosmopolita de la producción, conforme a las reglas de la revista “moderna”. La representatividad de lo castizo llega de la mano del “Pasacalle de las chulas”; sin embargo, la multiculturalidad de los personajes que aparecen en *El Príncipe Carnaval* y la concepción heterogénea de la temática carnavalesca, obliga a insertar una visión global de “lo hispano” a través de uno de sus ritmos más identificativos: el pasodoble. Ello se explica, además, porque, tal como refiere Martínez Vicente «el pasodoble pertenece al género lírico, aunque haya degenerado en lo que hoy día conocemos, donde lo asociamos a la representación de la esencia pura del hispanismo»<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> Este número corresponde al cantable del Príncipe del cuadro séptimo en la versión madrileña y que popularmente lleva el título de “Esta noche aquí” o “Fox-trot del amor” en las grabaciones sonoras.

<sup>46</sup> Ramón Barce, “La revista: aproximación aun a definición formal”, *Cuadernos de música Iberoamericana*, 2-3 (1997), 119-148.

<sup>47</sup> Benito Martínez Vicente, “Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)” (Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2011), 67.

Con todo, su potencial explotación como número independiente queda latente ya en el libreto estrenado en Buenos Aires. Mientras que Príncipe y coro presentan a representantes de diversos países (francesas, inglesas, vienesas, turcas y alemanas) con estrofas cantadas que destacan tópicos de los respectivos países, las españolas son anunciadas con la simple exclamación “¡El Carnaval español!”. Tal como refiere Montijano en relación a los números musicales independientes, esta inserción «viene marcada por una rápida mutación y, consiguientemente, un cambio de escenografía que para nada tiene que ver con lo que previamente se ha mostrado al espectador dentro de la obra»<sup>48</sup> aunque, para centrar el momento, aquí deberíamos circunscribirnos al cuadro. Este cambio de escenografía se realiza de forma muy particular en este cuadro de *El Príncipe Carnaval*. Véase las acotaciones del libreto:

(Colócanse en el fondo y aparece nuevamente el ascensor con el cuadro español)  
(Sobre una mesa, en el interior del ascensor, estará una *bailaora*. Las figuras a su alrededor forman un grupo artístico. La que simboliza la canción española será una maja que sale del ascensor y comienza a cantar, mientras la bailaora mueve los brazos y hace diversas posturas de baile. En el momento de entrar a cantar el coro salen todos del interior del ascensor y avanzan)<sup>49</sup>.

La asiduidad con que los compositores insertan pasodobles sirve, además, para justificar, más aún, si cabe, la introducción de “Las españolas” por parte de sus autores, ya que el pasodoble «es uno de los números musicales que junto al chotis y al *fox*, va a aparecer siempre en cualquier revista que se precie»<sup>50</sup>. La vinculación de este ritmo con lo taurino queda evidenciado desde el primer verso del pasodoble «De toreros y manolas, así, son las zambras españolas, aquí»<sup>51</sup> concebido sobre los moldes clásicos formales. La delimitación de cada una de sus secciones es claramente perceptible y la estructura que Sanz de Pedre ofrece puede comprobarse fácilmente en este número:

Una fase introductoria que, tanto melódica como armónicamente, gira casi siempre en torno al acorde dominante, o más científicamente, consiste en variaciones sobre la entonación melódica del segundo tetracordo descendente de modo menor, que constituye uno de los tipismos musicales más destacados de la música popular española. Sigue un periodo o primera parte en el tono principal [...] la segunda parte,

---

<sup>48</sup> Montijano, “Historia del teatro olvidado...”, 210.

<sup>49</sup> Cadenas y Asensio, *El Príncipe Carnaval*, 51-2.

<sup>50</sup> Montijano, “Historia del teatro olvidado...”, 220.

<sup>51</sup> Cadenas y Asensio, *El Príncipe Carnaval*, 51-2.

llamada también trío, acostumbra a ésta en el tono de subdominante en los pasodobles en modo mayor, y en tono homónimo o relativo a los escritos en modo menor<sup>52</sup>.

Véanse estas características (Introducción, primera parte y trío) en el “Nº 3. Las Españolas”, que publicase la Unión Musical Española en partituras sueltas (Ejemplo 6).

Ejemplo 6. Nº 3. Las españolas de *El príncipe Carnaval*.

**Allegro moderato**

*f* *muy decidido*

**LA ESPAÑOLA** *ten.* *ten.*

De to-re-ros y ma-no-las, a-sí, son las zam-bras es-pa-ño-las a-quí

Be-llas man-chas de co-lor que se sue-len fal-se-ar y ven-der y com-prar,

*p* Flores son que en-ga-la-nan la pa-tria mi-a A-ra-gón y Va-len-cia An-da-lu-ci-a

Digitalización a partir de la copia depositada en la BNE (con signatura MP/3138/14), perteneciente a la edición realizada por Unión Musical Española.

Además de este número, “clásico” en las revistas, *El príncipe Carnaval* revela la presencia de otros ritmos provenientes del music-hall en los que se pretende buscar una cercanía con los bailables de moda. Tal es el caso del fox-

<sup>52</sup> Mariano Sanz de Pedre, *El pasodoble español* (Madrid: Sanz de Pedre, 1961), 33.

trot, de origen norteamericano, al que se presenta en forma de cantable en la primera versión: “Esta noche aquí”. Serrano añade, para la versión madrileña, un segundo número instrumental, de carácter másailable que el que canta el Príncipe. Es el “fox-trot de los martillitos”. La simplicidad estructural y melódica es patente en esteailable insertado para la segunda versión de la revista. Las dos secciones del “fox-trot de los martillitos” (Ejemplo 7) están claramente delimitadas por la diferente configuración rítmica de sus motivos temáticos, el cambio de tonalidad a la tonalidad vecina y, de manera particular, los efectos rítmicos contrapuntísticos que impregnan cada una de las partes. En realidad, estos no son más que un juego rítmico sobre una misma célula rítmica que, con alguna variación, recorre todo el número.

Ejemplo 7. N° 6. Fox-trot de los martillitos de *El príncipe Carnaval*.

### 1ª sección

### 2ª sección

Digitalización a partir de la copia depositada en la BNE (con signatura MP/3138/17), perteneciente a la edición realizada por Unión Musical Española.

El otro fox-trot, el del Príncipe, si aparece en ambas versiones, por lo que la atribución a Quinito o Serrano es dudosa, aunque figura entre los números sueltos editados por Antonio Matamala con el N° 10 y el nombre de autor musical único, el de Serrano. Este número, conocido con el título de “Esta

noche aquí”, formó parte de espectáculos de variedades y otras revistas musicales, siendo popularizado e interpretado hasta los años 60 y 70 por actrices tan populares del mundo farándula como Marujita Díaz o Concha Velasco. Al igual que en el “fox-trot de los martillitos”, este número no ofrece dificultad vocal alguna y los motivos temáticos de cada una de las dos secciones ofrecen un patrón reiterativo (Ejemplo 8).

Imagen 2. Autores y “el príncipe” en el estreno de 1920 en el teatro Reina Victoria.



De izquierda a derecha: Asensio Mas, José Juan Cadenas, Teresa Saavedra (en el papel de príncipe) y José Serrano. Fuente: Archivo familiar de Serrano.

Ejemplo 8. Nº 10. Fox-trot de *El príncipe Carnaval*.

Tpo.de Fox-trot

Es - ta no - che a - quí mi a - ven - tu - ra es - tá ver - me pro - me - tió me lo di - jo a - sí a mi ci -

37  
A - mar al vue - lo ser in - cons - tan - te y ver a la mu - jer co - mo se vea una flor

Digitalización a partir de la copia depositada en la BNE (con signatura MP/3138/20), perteneciente a la edición realizada por Unión Musical Española.

No es mero antojo la recurrencia a este tipo de ritmos presentes, por otra parte, en la práctica totalidad de las revistas de los años 20. Tal como refiere Montijano, «la moda musical del momento será quien marque los ritmos que los compositores incluyan en sus espectáculos»<sup>53</sup>. En este sentido, Serrano se ve obligado a sumergirse en los ambientes neoyorquinos, como muestra el fox-trot aludido o el número inspirado en un fumadero de opio, el N° 11, dentro del cuadro “El barrio chino de Nueva York”.

Junto a estos ritmos, Serrano no olvida hacer mención a un baile que se internacionalizó a partir de la segunda década de siglo XX y se convirtió en un símbolo de la identidad cultural argentina, el país que acogió *El Príncipe Carnaval* por primera vez. Nos referimos al tango argentino. Sin embargo, el número en cuestión, entremezcla las células rítmicas que popularizaron este baile con su entronque inmediatamente anterior, la habanera hispano-cubana. Es más, Serrano recurre a una forma ternaria con dos partes a las que se agrega un segundo tema<sup>54</sup>, con el ritmo de habanera (Ejemplo 9).

Ejemplo 9. N° 12. Tango argentino de *El príncipe Carnaval*.

### Sección A

Tpo. de Tango. N 12. TANGO ARGENTINO.

The musical score is for a Tango in 2/4 time, titled 'N 12. TANGO ARGENTINO'. It is marked 'Tpo. de Tango.' and includes dynamics such as *mf* and *f*. The score consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment in the bass clef and the melody in the treble clef. The second system continues the piece, featuring a triplet in the melody and a triplet in the piano accompaniment. The key signature has one flat (Bb).

<sup>53</sup> Montijano, “Historia del teatro olvidado...”, 202.

<sup>54</sup> En la partitura para piano que editase Antonio Matamala de este número suelto (en la BNE) si que recoge esta tercera parte, a pesar que en la adaptación y selección que Pascual Marquina realizase para banda se omite la sección que hemos denominado C y que en realidad correspondería a un segundo tema, además del estribillo y el tema que hemos denominado como sección B.



## Sección B

Musical score for Sección B, measures 21-28. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a measure rest, followed by a series of chords and eighth notes. A piano (*p*) dynamic is indicated at the start, and a forte (*f*) dynamic appears later. Triplet markings (3) are present over eighth notes in measures 24, 26, and 27. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

## Sección C

Musical score for Sección C, measures 49-54. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff features complex rhythmic patterns with triplets (3) and sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes and chords.

Digitalización a partir de la copia depositada en la BNE (con signatura MP/3138/22), perteneciente a la edición realizada por Unión Musical Española.

Si bien puede resultar sorprendente (al mismo Volker Klotz, ya le sorprendería la inmersión de Serrano en otros géneros como la opereta al componer *La canción del olvido*), dentro de la producción de Serrano, el acercamiento a la revista (la inmersión, diríamos), lo cierto es que no lo fue tanto. La gran aceptación de este tipo de espectáculos y el éxito de *El príncipe Carnaval* (continuidad en cartelera y, por ende, pecuniaria) llevaron a Serrano y a Cadenas a una nueva producción, continuación o segunda parte de esta: *¡El príncipe se casa!*, estrenada año y medio después, el 18 de abril de 1922, en el mismo coliseo: el teatro Reina Victoria.

En un intento de superar en visualidad a su predecesora, *¡El príncipe se casa!* incide en el despliegue de decorados, vestuario y efectos sorpresa, haciendo uso de recursos modernos y hasta el momento inéditos como el que le brindaba uno de sus competidores, el cinematógrafo. Así, tras la llegada del Príncipe a la pensión de señoritas en la que se halla la que ha de ser su esposa, estos, junto a las compañeras de hospedaje y el preceptor de la

princesa, salen del hostel en tren, al transformarse las camas en vagones, gracias al efecto óptico de combinar un vagón de tramoya con una película, consiguiendo de este modo el efecto de un tren en marcha, para llevarlos en un recorrido alegórico por la vida, usos y costumbres de diferentes épocas.

Cualquier acción o expresión constituye la excusa para insertar un número. La pérdida inicial del convoy, por parte del preceptor, que correrá tras de este hasta alcanzarlo, introduce “la tragedia de Kiriki” que, a su vez, propiciará la introducción de danzas en “La camisa a través de los tiempos” y “Las camisas de fantasías”, donde la personificación de esta prenda hará que se viaje a la usada en el “Imperio”, “1830”, “Renacimiento”, “La Edad Media”, “La egipcia”, “La India” hasta llegar a “Friné”<sup>55</sup>. Esta última propicia la inclusión de un diálogo entre Eva y Adán.

La luna de miel de los príncipes pasa por una alusión al “Tiempo”, primeramente como estación del año. “Primavera”, “Verano”, “Otoño” e “Invierno” tendrán sus respectivos momentos escénicos. Pero el carácter polisémico del vocablo “tiempo” hace sumergirse en el espacio temporal de una persona, lo que sirve para insertar la referencia apológica de “la mala vida” mediante un pasaje de guiñol en ironía para las malas costumbres como el juego, tolerancias políticas, excesos de incultura...y el entretenimiento o rato de ocio. Esta es la excusa para introducir un clown y números circenses; un homenaje a los musicales franceses, el juego de los casinos: “El kursaal” y “La ruleta”; y, por supuesto, una evocación a “lo autóctono”: unas gitanas seductoras, que cantan y bailan.

Del mismo modo que en *El príncipe Carnaval*, con sus viajes a través de los diferentes emblemas carnavalescos, la insustancialidad de la trama fantástica de *¡El príncipe se casa!* se reduce, como se acaba de ejemplificar, a la presentación de cuadros variopintos, propios del teatro de variedades: bailes, cuplés, *sketches*, humorismo, actuaciones circenses... soportado por la ambientación musical que, en esta ocasión, corrió a cargo de Serrano. La gran variedad y cantidad de escenas en *¡El príncipe se casa!* exigía una esmerada

---

<sup>55</sup> Véase el apodo que en la cultura griega recibió una famosa hetaira griega, célebre por su belleza y ser el modelo de los escultores para representar a la diosa del amor, fertilidad y belleza femenina.

caracterización sonora en la que predominase la base rítmica, su diversidad en los bailables y la simplicidad en los cantables.

La implicación de Serrano en este proyecto, al que impelió su primo José Serrano Moltó (que a la postre fuera el director de escena), arroja un total de veintiún números repartidos entre los tres actos, algunos de ellos para danza, otros como introducción a recitado, números corales, sencillos cuplés, y aun otros son homenajes a distintas formas o modos, como las camisas o los besos (“Los besos nupciales”, “Los besos de fuego”, “El beso inocente”, “El beso frívolo” y “El beso maternal”). Y como es habitual en las revistas, y en consonancia con la producción anterior, asistimos a una variedad de ritmos que van del pasodoble al vals, pasando por el fox-trot de moda o las seguidillas, que se recogen en el “Nº 13. Verano” del segundo acto, de extrema sencillez melódico-rítmica y armónica (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Nº 13. Verano de *¡El príncipe se casa!*

The image shows a musical score for the song 'Verano' from the revue '¡El príncipe se casa!'. The score is written in 3/4 time and G major. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto/tenor), and a piano accompaniment. The lyrics are: 'A clarando viene el día / armonio soy y placentero / el sol de sañía'. The piano accompaniment features a simple, rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Digitalizado a partir de la copia del documento manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Con todo, para tal cantidad de trabajo, Serrano recurrirá a material de creaciones para otra ocasión. Así, para el “Preludio” de *¡El príncipe se casa!* toma prestado de *El príncipe Carnaval* el “Nº 10. Fox-trot” conocido en el entorno de la revista como “Esta noche aquí”. También el “Nº 14. Los caballeros” (insertado en los números dedicados a las estaciones en *¡El príncipe se casa!*) había aparecido en *El príncipe Carnaval* prácticamente con

el mismo título, aunque en aquella ocasión se llamaba el número “Los caballeros blancos”. De igual modo, el penúltimo número de *¡El príncipe se casa!*: “Nº 20-bis. Las españolas” está tomado del pasodoble homónimo que se interpretase en *El príncipe Carnaval*.

Hay aún otra recurrencia a material anterior. Concretamente, Serrano acude en busca de material a creaciones anteriores a sus primeros éxitos, etapa en la que Serrano escribió canciones sueltas dedicadas a personajes a los cuales guardaba admiración o afecto. Este es el caso de la canción andaluza *En la reja* (“Nº 20. La reja” en *¡El príncipe se casa!*), que escribiese Serrano en el periodo de mayor contacto con los hermanos Álvarez Quintero. Esta canción había sido publicada por el propio compositor fuera de las obras teatrales<sup>56</sup>.

Circunscritos a los éxitos de las producciones teatrales de Serrano, escasos son los escritos dedicados a Serrano que reseñan la composición de este tipo de piezas, la creación de números sueltos para otro tipo de espectáculo diferente de la zarzuela o el sainete en esta década. En este sentido, puede sorprender a más de un estudioso de la obra de este compositor la publicación de partituras sueltas que se conservan en la Biblioteca Nacional de España, con títulos como *La pantera negra: canción y danza española*<sup>57</sup> (Imagen 2) o *Couplets del timbre*, ambas editadas por la UME en 1920, atribuidas a Serrano. El auge en la venta de números sueltos para consumo propio y la aceptación del teatro de variedades pueden explicar el interés del maestro por este tipo de creaciones desgajadas de la trama argumental.

---

<sup>56</sup> Igualmente, al principio del primer tomo de su *Colección de obras musicales del maestro D. José Serrano* editado por Mott en 1912.

<sup>57</sup> Con cubierta ilustrada en color del cartelista valenciano Arturo Ballester Marco (1892-1981).

Imagen 2. Primera página de la canción y danza española de *La pantera negra*.

**LA PANTERA NEGRA**

CANCIÓN Y DANZA ESPAÑOLA.

Letra y música de  
**JOSÉ SERRANO.**

*Vivo*

Ven si te a-tre-ves a - qui ja que no! ja que sí!

Vas a sa-ber quien soy yo ja que sí! ja que no! No me

Unión Musical Española, Editores. Madrid, Bilbao, Barcelona, Santander, Valencia y Alicante. Copyright 1920 by Unión Musical Española. 43556. Tous droits d'exercitation publique de reproduction, de traduction et d'arrangement réservés pour tous pays y compris la Suède la Norvège et le Danemark.

Reprografía cedida por la SGAE con el permiso de la Unión Musical Española (UME).

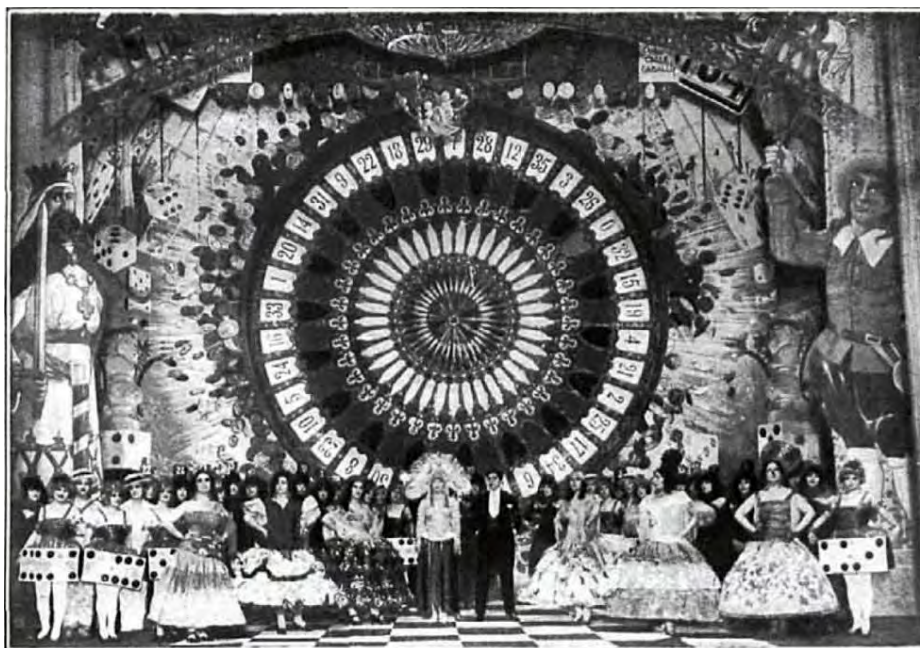
La variedad de los números, junto a la vistosidad de vestuario y efectos tramoyísticos (Imagen 3), hacen que la creciente demanda de este tipo de representaciones sea una realidad en este momento. El mismo columnista de *La Unión Ilustrada*, atraído por la producción de Serrano y Cadenas, compara (aunque de forma un tanto exagerada) la simplicidad y ductilidad de los números musicales de esta producción con los de otro tipo de espectáculo, a la vez que destaca el ingrediente ilusionista de la representación.

Gracia, originalidad, trajes, trucos y sobre todo música. ¿Oyen ustedes, señores músicos? Sí, porque también andáis un poquito desquiciados en eso de componer música con vistas a Wagner, que Dios nos perdone, no gusta más que a un número reducidísimo de inteligentes, porque es muy difícil. Así sucede hoy que la mayor parte de

los buenos libretistas huyen de dar obras, especialmente sainetes, a los nuevos compositores [...] Hoy, si un espectador acude dos veces a la representación de un mismo sainete, al libro es debido no a la partitura, porque es molestísimo ver como la tiple y el barítono, las «Mari Pepas» y «Felipes» modernos, se «desgañitan» dando alaridos, para no alcanzar ni una palmada.

[En *¡El príncipe se casa!*] Hay pantomimas musicales, y espectáculo de circo y hasta un melodramita en la nueva revista y trucos de tanta sorpresa y tan ingeniosos como el de las camas que se convierte en vagones del ferrocarril, o del tren en combinación con el cinematógrafo, el de los muñecos articulados, el de los juegos, el de las cariátides, el de las cuatro estaciones, las lámparas humanas y la ruleta, muchos cuadros graciosos y perlas luminosas y una de trajes...<sup>58</sup>.

Imagen 3. Representación de *¡El príncipe se casa!*



Cuadro «Los juegos», de la obra «El Príncipe se casa».

(Fot. de Pto.)

Reprografía extraída de la revista *La Moda elegante* (Cádiz) perteneciente al 1 de mayo de 1922.

Todos estos atractivos, el cóctel de los distintos elementos que conformaban la representación y producían la hilaridad del espectador, impulsaban a la clientela a saciar su avidez recreacional. En este sentido, son verdaderamente reveladores los datos vertidos por Dougherty y Vilches de Frutos acerca del número de representaciones de ambas revistas, aun a pesar del elevado precio de algunas localidades<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> «Teatralerías», *La Unión Ilustrada*, 10 de mayo de 1922, 9.

<sup>59</sup> El columnista de *El Imparcial* se hacía eco del coste que suponía la asistencia a la revista, junto con otro tipo de carencias inherentes a este tipo de espectáculos en territorio español: «El esfuerzo en la presentación de la nueva revista *El príncipe se casa* supera a todos los que hasta ahora ha hecho la Dirección y la Empresa, luchando con dificultades tan grandes como el

Por supuesto, los precios sufrían variaciones en función de los teatros y la hora de las sesiones. En abril de 1920, por ejemplo, una butaca costaba 3,75 pts, en el Español, 2 pts. en el Cómico pero sólo 50 céntimos en la Latina y el Fuencarral, dos teatros de público popular. En mayo del mismo año, la butaca que valía 2,5 pts. durante la sesión de vermouth ya costaba 3,75 pts. a las 10 en la sesión «especial» del teatro Lara<sup>60</sup>.

Los datos recogidos por Dougherty y Vilches, en el contexto teatral madrileño, revelan la gran aceptación de las dos revistas en que participó Serrano (Tabla 2). Es significativo, en el cotejo con el número de representaciones de otras producciones de Serrano, que este tipo de espectáculo solo contase con una única representación diaria, a diferencia de las sesiones por horas del género chico y la fecha de estreno. Ambas producciones fueron éxito de temporada en el año de su estreno.

Tabla 2. Número de representaciones de *El príncipe Carnaval* y *¡El príncipe se casa!*

	<i>El príncipe Carnaval</i> (estrenada en diciembre de 1920)	<i>¡El príncipe se casa!</i> (estrenada en abril de 1922)
Temporada	Nº de representaciones	Nº de representaciones
1920 -1921	242	
1921- 1922	234	125
1922 - 1923	167	147
1923 - 1924		195

Fuente: Dougherty y Vilches de Frutos.

Algunos datos más, extraídos del artículo de Dougherty y Vilches, avalan el hecho de que Serrano era consciente de los pasos que daba en este sentido y que el espectáculo de la revista constituía uno de los principales atractivos de aquellos tiempos. Los resultados que se desprenden del estudio de “Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924” son sumamente ilustrativos, en algunos

---

retramiento de nuestro público ante el elevado precio de las localidades (sin embargo, bueno es hacer constar que ya se paga en Barcelona a 11 pesetas la butaca para ver la revista *Zigzag*), la falta en España de personal apto y las reducidas dimensiones de sala y escenario». (A.F.L., “Novedades teatrales. Reina Victoria”, *El Imparcial*, 19 de abril, 1922).

<sup>60</sup> Dru Dougherty y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos, “Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924”, *Siglo XX/20th Century*, 5, 1-2, (1987-1988), 1-11.

aspectos<sup>61</sup>. Entre otros, no puede soslayarse, como refieren Douhgerty y Vilches, «la preocupación de la crítica por el predominio de revistas, vodeviles, juguetes cómicos, aporósitos y obras subtituladas “de magia”». Las revistas, por tanto, estaban en plena vigencia. De hecho, “los príncipes” habían constituido un rotundo éxito y los números sueltos y/o música incidental ocupaban una parte sustancial de la aportación sonora al entorno teatral, ¿Cuál era, entonces, el obstáculo para no continuar con este tipo de trabajos? Las novedades que se imponen en el terreno del ocio obligan a una adaptación a la situación, huida o lucha contra las circunstancias. Serrano probó todas ellas; primero intentó su adaptación, para durante un tiempo “luchar” y terminar desapareciendo u ocultándose.

### **XI. 3. Lo cómico, la magia y las “películas teatrales”: *Los tíos primos, Danza de Apaches y La maga de oriente***

Un sucinto repaso de los estrenos teatrales durante los primeros años de la década de los veinte muestra un heterogéneo panorama de modalidades representativas en las que, tal como refieren Douhgerty y Vilches, «salta a la vista el predominio del género cómico [y] la comedia sentimental, el juguete cómico, la zarzuela, el sainete lírico y la revista eran las formas escénicas de más éxito taquillero». A pesar de la aireada crisis teatral, todavía siguen estrenándose producciones; si bien, en menor cuantía que en décadas anteriores. Una parte de estas corresponden a modelos tradicionales, aunque se intente disimular su influjo mediante denominaciones que maten las pretensiones de sus autores. “Apunte de...”, “boceto de...” o “cuasi...” son

---

<sup>61</sup> Douhgerty y Vilches de Frutos señalan, entre otros: «*Un alto índice de actividad teatral* [...] se da un promedio de cerca de mil representaciones por mes en Madrid. La extraordinaria incidencia del teatro, atestiguada también por la aparición de secciones fijas en los diarios de más difusión, noticias, gacetillas, fotos y numerosos artículos de crítica teatral, chocaba con la conciencia de crisis teatral en un sector muy importante de la cultura española. [...] *La sorprendente variedad de la oferta teatral*. Salta a la vista el predominio del género cómico [...] La comedia sentimental, el juguete cómico, la zarzuela, el sainete lírico y la revista eran las formas escénicas de más éxito taquillero. (Conviene subrayar la clara conexión entre dichas formas y el gusto popular: Novedades, Latina y Martín –teatros que servían a un público falto de pretensiones intelectuales– se especializaban en obras de tipo lírico y acusan las cifras de actividad más altas). No obstante, también hemos constatado una notable diversidad en la oferta teatral. [...] *Aparición de tentativas vanguardistas* [...] *Preeminencia de la dramaturgia española contemporánea en contraste con una escasa presencia de la extranjera*».



expresiones que suelen acompañar a los libretos, por lo general, de autores noveles.

Estas particularidades vuelven a ser vividas, una vez más, por Serrano. Ya había colaborado con Thous y Cerdá en su presentación madrileña; del mismo modo que dio la oportunidad a Romero y Fernández Shaw en *La canción del olvido*; y en ambos casos podía contar con un balance favorable. Es más, el éxito comercial de Serrano (y Cadenas) en *El príncipe Carnaval* volvía a concentrar la actualidad en el compositor, por lo que ofrecía la oportunidad de seguir proporcionando partituras que pudiesen atraer la curiosidad del público. Así, el primer intento se produjo con la participación de este en el “cuasi sainete” de *Los tíos primos*, con libreto de Alfonso Muñoz y Alfonso Lapena (periodistas con escasa experiencia en el mundo teatral), que fue llevado a escena en el Teatro de la Comedia el 16 de agosto de 1921.

La acción de *Los tíos primos* se situaba en un taller de modistas regentado por un matrimonio (Engracia: maestra modista, y Nemesio: administrador) que tienen a su cargo a una sobrina, Conchita, a la que explotan laboralmente. Pero la joven, con la ayuda de su novio (empleado de notaría), “heredará” una fortuna de un tío imaginario de América. Aquella artimaña produce un cambio de actitud de los tíos hacia Conchita agasajándola y ofreciéndole dinero, circunstancia que aprovecha la pareja de jóvenes para fugarse. De ahí el título del sainete que, en opinión de la crítica, no necesitaba de soporte musical alguno.

Con todo, el sainete de Muñoz y Lapena contó con tres números musicales adaptados por Serrano y Severo Muguerza. Y aunque la producción teatral tuvo relativo éxito, los números musicales no lograron pasar al selecto grupo de cantables célebres de Serrano, aun a pesar de que se repitió el cuplé de la protagonista y el dúo de los enamorados. Ello explica el que la partitura no tuviese la difusión de otras creaciones de Serrano en esta modalidad. Tan solo la SGAE custodia un ejemplar de la obra; y entre los creadores no aparece el nombre de Serrano sino el de un familiar suyo: José Fernández Serrano.

Por otra parte, la posibilidad de inserir materiales musicales diversos para el teatro, en general, como música incidental, números sueltos situacionales (similares a los de las revistas), junto a «el incremento de la oferta de películas

y el aumento del interés y demanda del público»<sup>62</sup> abría paso a trabajos de otro tipo. Así, por ejemplo, algunos de los pioneros del cine español, centraron sus ojos en el género zarzuelístico y, al aproximarse a este, no pudieron eludir el éxito que en su día habían deparado algunas producciones de Serrano. El propio maestro realizó la adaptación sonora para películas (mudas) de algunas de sus producciones. Así, *La reina mora* (1922), bajo la dirección de José Buchs, formó parte de las primeras zarzuelas llevadas al celuloide.

Estas características circunstanciales, música incidental y cine, ayudan a explicar el proyecto y denominación de la producción estrenada por Serrano, tras los éxitos principescos, titulada *Danza de apaches*, con libreto de Luis Germán y Bastón. Serrano retoma un trabajo que debía haber sido estrenado con anterioridad a estas revistas, tal como revela el propio autor del libreto a un periódico<sup>63</sup>, pocos días antes de su estreno. Así, la idea inicial era estrenarse en Valencia durante el mes de enero de 1916 como consecuencia del éxito del estreno de *La canción del olvido*.

Tres años después y tras el estreno de *Los leones de Castilla* (1919), volvía a anunciarse la puesta en escena de *Danza de apaches* con el calificativo de zarzuela melodramática. Tras el retorno “precipitado” de Serrano a Valencia para buscar el éxito negado en Madrid con *Los leones de Castilla*, la turné de su compañía teatral y los bailes de máscaras programados en la Zarzuela, que obligaban a abandonar temporalmente aquel teatro, abordan el propósito inicial:

Habiéndose propuesto el maestro Serrano estrenar según afirmó repetidas veces, dos obras suyas en esta primera temporada, ha comenzado a ensayarse hace unos días por esta compañía la zarzuela melodramática, en un acto y cuatro cuadros, original de Luis Germán, música de Serrano. “Danza de apaches”.  
El estreno se verificará el próximo miércoles<sup>64</sup>.

El cambio de planes, a raíz de la inmersión en la actividad empresarial y la toma de decisiones relacionadas con ello (en particular, las relacionadas con el teatro de la Zarzuela y su uso) afectaría, inicialmente, también al coliseo elegido para el estreno, ya que dos meses después Serrano entregó la partitura

---

<sup>62</sup> Joaquín T. Cánovas Belchí, “La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte”, en *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.*, (Madrid: Editorial Complutense, 1994), 15-26.

<sup>63</sup> “Zarzuela”, *La Acción*, 13 de mayo de 1924, 3.

<sup>64</sup> “Diversiones públicas”, *La Época*, 26 de diciembre de 1919, 3.

y libro a la empresa del teatro Novedades, planeándose el estreno el 3 de abril de 1920<sup>65</sup>; que, finalmente no se produjo. Cuatro años después, se presentaba en el mismo teatro donde debía haberse estrenado en 1919, el teatro de la Zarzuela, como “película teatral”. Precisamente la falta de modernidad, de novedad, en los tipos y “sus costumbres”, la familiarización del público con este tipo de asuntos, debido al desfase temporal<sup>66</sup> entre la redacción del libro y la puesta en escena del mismo, es uno de los factores que, según la crítica del estreno, influyó en el escaso interés del público por el libreto. El ambiente y peripecias de los “apaches”<sup>67</sup> traspirenaicos era un tema demasiado manido.

Ante la diversidad productiva en las que «se destacan algunas líneas cultivadas con especial afán, como las parodias, las obras de inspiración histórica y dramas policíacos»<sup>68</sup>, Serrano divisa la oportunidad de introducir el mundo del hampa y sus dramas internos. La trama argumental de *Danza de apaches* esconde detrás de las aventuras de los delincuentes una historia de amor: el jefe de los ladrones (apodado “Sangre azul”) se enamora de Berta y decide secuestrarla con el fin de arrebatársela de las manos de su novio. De este modo quedaba definida la inclusión de los números musicales: Ambientación sonora inicial (Preludio); referencia temática (Nº 1. Canción de los ciegos); sonorización diegética (Nº 3. Coro general y baile); la romanza del protagonista (Nº 4. Canción de Marcel) y el cantable perteneciente al personaje femenino (Nº 5. Canción de Berta).

La simplicidad melódica e instrumental preside la práctica totalidad de la partitura, y se halla patente desde el primer cantable: la “Canción de los ciegos”, tildada por algún crítico como “canción de la calle”, dado que es una pieza interpretada por músicos ambulantes. Dos secciones claramente definidas con la repetición de ambas. Este número, junto al baile y breve página coral (predilección de Serrano en la mayoría de sus creaciones) fueron los que ensalzaron la concurrencia y críticos por ver reflejados en ellos un sabor popular (Ejemplo 12). Es la danza que tiene lugar en el “cabaret” de los apaches.

---

<sup>65</sup> Véase *La Correspondencia de España*, 28 de enero de 1920, 5.

<sup>66</sup> Este factor es imputado a Serrano, puesto que el compositor se hallaba en posesión del libreto desde hacía más de una década.

<sup>67</sup> Con este nombre eran conocidos, en Madrid, a los libertinos de origen francés.

<sup>68</sup> Douhgerty y Vilches, “Un lustro de teatro en Madrid...”, 3.

Ejemplo 12. Nº 3. Coro general y baile de *Danza de apaches*.

Nues - tra dan - za es pa - sión que se a - vi - va sin ce - sar y a - cre -

Nues - tra dan - za es pa - sión que se a - vi - va sin ce - sar y a - cre -

Nues - tra dan - za es pa - sión que se a - vi - va sin ce - sar y a - cre -

Digitalizado a partir del material cedido por la SGAE para esta investigación

La misma denominación de película teatral, la falta de conexión motivica internumérica y la ausencia de situaciones que explicasen la inclusión de los distintos números musicales acercan a la *Danza de los apaches* a lo que el crítico de *El Sol* denominó “música teatral”: «no hemos visto en toda la denominada película ni una sola situación que se prestase a ser traducida en notas musicales. El número de los ciegos, lo mismo podía colocarse en los comienzos de esta obra que en los de cualquiera otra, y con la romanza del barítono y la canción de la tiple ocurre lo propio»<sup>69</sup>. En el mismo sentido se expresan Díaz y Galbis respecto de este último número: «Como una muestra más de la antigua influencia del cuplé, aquí se incluyó la canción titulada *Tu boquita, no*»<sup>70</sup> (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. Nº 5. Canción de Berta de *Danza de apaches*.

Tu bo - qui - ta, no; mi bo - qui - ta, sí.  
Mi bo - qui - ta, sí; tu bo - qui - ta, no.

<sup>69</sup> R. H. B., “El Teatro. Zarzuela”, *El Sol*, 14 de mayo de 1924, 2.

<sup>70</sup> Díaz y Galbis, *La producción zarzuelística...* 132.

poco pesante      a tempo      affret.      a tempo

Di - me, di - me que - me que - res, mi - ra que me vuel - ve lo - ca tu bo - ca, tu bo - ca.  
 Da - me un be - so chi - qui - ti - to, mi - ra que me vuel - ve lo - ca tu bo - ca, tu bo - ca.

Digitalizado a partir del material cedido por la SGAE para esta investigación.

Al intentar entender los trabajos de libretistas y compositores (en particular, los de Serrano) no debemos obviar el momento por el que pasaba cierto tipo de espectáculos teatrales en torno a 1924, ni las circunstancias personales de Serrano, en particular, como empresario teatral del coliseo de la Zarzuela. A tenor de los comentarios de prensa, la actividad teatral, en su conjunto, no convidaba al optimismo y se evidenciaba un cierto tedio por parte de los potenciales espectadores, sea cual fuere el tipo de producción o, al menos, los que habían funcionado en otros tiempos. Esta sensación es explicitada por Antonio de la Villa en *La Libertad*, apropósito del estreno en el teatro de la Zarzuela de *La maga de Oriente*:

Y el caso es que tampoco es el «vaudeville» picaresco, ni la pieza cómica de enredo, ni la zarzuela de costumbres, ni el cuadro de ambiente mundano, ni la revista de trapos y mujeres, ni el mismo sainete, por mucha honradez que lleve dentro, el que colma ahora las taquillas y consigue ver repletas las localidades del teatro donde se representan. En esta temporada que registramos –y si hay algún empresario que quiera demostrarme lo contrario que levante el dedo– no ha habido en Madrid un solo negocio defendible [...] No va la gente a los teatros – ¡para qué nos vamos a engañar! – y el desbarajuste de las gentes alcanza a los autores, que no saben ya ningún camino para atraerla y a los empresarios, que cada día brotan más y más flamantes, para dejar hasta la respiración en el despacho de la contaduría. Pero todo esto puede ser motivo de un artículo doctoral, que venga a abundar en los juicios que otros ya lanzaron<sup>71</sup>.

Apenas transcurridos quince días del estreno de *Danza de apaches*, la noche del 28 de mayo de 1924, era presentada, en el mismo coliseo, la zarzuela *La maga de Oriente*, con texto de Sinesio Delgado y música de Serrano en colaboración con el apreciado compositor de revistas y operetas

<sup>71</sup> Antonio de la Villa, “Los teatros”, *La Libertad*, 28 de mayo de 1924, 3.

Ernesto Rosillo<sup>72</sup>. En idénticas circunstancias que la producción anterior de Serrano, adolecía de los mismos defectos, aun a pesar del prestigio y popularidad de sus creadores: vetustez argumental, falta de novedad en los tipos y “sus costumbres”, desinterés del público con este tipo de asuntos, debido al desfase temporal<sup>73</sup>... según mencionaba la crítica del estreno *La maga de Oriente*.

Tal como señalaba el crítico de *ABC*, los gustos del público habían evolucionado y «Las farsa de los amores de los príncipes solo se conciben ya trasplantadas a los elegantes “cabarets” parisinos; los hijos de los reyes ya no languidecen de pasión, por lo menos en opinión del público...»<sup>74</sup> que protestó al llegar el segundo cuadro y «que mostró un trato descortés al maestro Serrano cuando saludó al público terminada la obra»<sup>75</sup>, más como empresario teatral que como artista. Los comentarios al respecto del columnista de *La Época* son palmarios:

[...] y claro es, el popular y aplaudido compositor ha tenido que convertirse en empresario y solicitar la ayuda voluntariosa del simpático Rosillo para que el libro de don Sinesio llegara a ser representado. Porque, sin todo esto, *La maga de Oriente* no se estrena.

Si, Pepe Serrano se presenta con el libro y la partitura de la obra de anoche a un empresario amigo, pretendiendo el estreno, hubiera escuchado una negativa rotunda o el reproche de creerse explotador de un negocio teatral, víctima de una tomadura de pelo<sup>76</sup>.

Ambientada en un país imaginario, Sinesio presenta un asunto en que se amalgama el drama, la quimera y el engaño reflejado ya desde el principio en el personaje masculino principal, Lorenzo, un príncipe que se muere de amor por una “hechicera de amor”, Sara, que por su belleza embelesa a cuantos se relacionan con ella. La desesperada situación del príncipe hace que su padre, el Rey, le recluya en un castillo y envíe a un monje, unos titiriteros y a la misma Sara para que reviertan el estado anímico del heredero. Ni estos, ni el fraile,

---

<sup>72</sup> Aunque en el mundo teatral se le conocía con este nombre y apellido, en realidad, su verdadera identidad era Ernesto Pérez Rosillo (1893-1968), oriundo de Alicante.

<sup>73</sup> Nuevamente aparece el factor del “libreto empolvado”. La mayoría de los críticos se hacen eco del “olvido” entre los cajones del libro. La postergación de su presentación, por otro lado, aunque solamente influía en el asunto, era de vital importancia, pues los gustos del público habían evolucionado. El hacinamiento era imputado indistintamente a Serrano como a Sinesio Delgado, puesto que para algunos el compositor se hallaba en posesión del libreto desde hacía catorce años; mientras que otros achacaban el arrinconamiento del texto al libretista.

<sup>74</sup> “Informaciones y Noticias. Zarzuela”, *ABC*, 29 de mayo de 1924, 27.

<sup>75</sup> V. G. de M., “Escenario”, *La Voz*, 29 de mayo de 1924, 2.

<sup>76</sup> “Veladas teatrales”, *La Época*, 29 de mayo de 1924, 1.

que resulta ser un desengaño de la misma Sara, logran alentar a Lorenzo. Para hurgar más en la mente de este, Sara intenta convencerlo de que se case con ella. Tras la persecución por orden del Rey de “la maga” y la intervención caritativa del anacoreta, se revela la verdadera condición de esta: Sara es de estirpe Real, de manera que el Rey consiente el matrimonio entre Lorenzo y su amada.

Como ya se ha visto en otras ocasiones, la valoración peyorativa del asunto del libreto justifica e impele, desde el punto de vista de la recepción de público y crítica, la estimación del trabajo musical (y también interpretativo) de la producción. Estos, vistos como posible tabla de salvación, generan apreciaciones heterogéneas sobre los momentos relevantes que contribuyen a evitar el fracaso total de la creación. En este sentido, el bisado de números resulta un indicador, no siempre fiable, del grado de beneplácito de la concurrencia, sensible, en todo caso, con la tendencia actual del mundo del espectáculo en general.

De este modo, la mayoría de los números de *La maga de Oriente* quedan fuera de la actualidad (en consonancia con el libreto) y no llegarán a desbordar los entusiasmos de los asistentes a su estreno. Tan solo determinadas escenas musicales, por su ímpetu o pasión puesta en su interpretación, motivan la demanda de su reposición. La misma crítica señala estos momentos: el número de los saltimbanquis, con su baile (con lo que se muestra la influencia cada vez más acusada de este tipo de números procedentes de otro tipo de espectáculo) y la “salida” de Sara, “la maga”.

Los titiriteros y su actuación (baile) en el N° 4, como parte diegética de la producción, constituyen la sección más animada de la partitura (Ejemplo 14). Los intentos de otorgar un aire desenfadado a la pieza se reflejan en el tempo elegido y en la liviandad de la frase textual en continua alternancia y superposición de las cuerdas sobre una base rítmica reiterativa, que contribuye a plasmar el carácter de la escena, en total contraposición con el afligimiento de Lorenzo, el príncipe.

Ejemplo 14. N° 4. Silvia, cortesanos, bailarina y titiriteros de *La maga de oriente*.

8 *p* Por ve-re-das y ca-mi-nos de la al-de-a a la ciu-dad los e-rran-tes pe-re-gri-nos pi-den ca-ri-dad

Digitalizada a partir del manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Los cantables, ni aun de la mano de autores considerados diestros en estas labores, no tuvieron el efecto esperado. Tan solo la entrada en (salida a) escena de Sara y su posterior canción (a cargo de Cora Raga)<sup>77</sup> tuvo el privilegio de ser bisado (Ejemplo 15). Nuevamente, tras el recitado-presentación, y como elemento antagónico a las congojas del príncipe, el tempo en Allegro vuelve a estar presente, al igual que sucediese en el número que le precedía. Y, de igual modo, el canto de cariz popular y estructura simple se sustenta en una imperturbable base rítmica que muestra una demanda de números gráciles, en correspondencia con el tipo de espectáculos del momento. Aunque, todo hay que decirlo, público y prensa atribuyeron buena parte del mérito del cantable a la interpretación de la artista.

---

<sup>77</sup> María Muñoz Raga (1893-1980), de nombre artístico Cora Raga, natural de Villamarchante (Valencia), fue una contralto que inició su carrera como cantante en el mundo de la ópera y que sería incorporada al entorno de la zarzuela por Amadeo Vives, cosechando grandes éxitos en diversos papeles.



Ejemplo 15. N<sup>a</sup> 5. Sara, cortesanos y saltimbanquis de *La maga de oriente*.

De un he-chi - ce-ro y u-naa· di - vi-na la cien-cia to-da se fun-de en mi des-de los cam-pos de Pa-les - ti-na ma - gi-co im-

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a bass line in bass clef, and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a melody with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line.

Digitalizada a partir del manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Ya no conmueven ni interesan las canciones trovadorescas ni las romanzas principescas. El mismo cronista del rotativo *La Libertad* reflejaba este aspecto al escribir: «Y si pasó en silencio la serenata del paje y la romanza cantada por el lindo príncipe [...] y el dúo solemne de barítono y tiple, aplaudió gustoso en el de la danzarina –de inconfundible marca Serrano–»<sup>78</sup>. La aludida “serenata del paje” (Ejemplo 16) era la canción coreada de un trovador (N<sup>o</sup>1), que junto a la romanza de Lorenzo (N<sup>o</sup>2) y la plegaria del monje (N<sup>o</sup>7) «acusan la inspiración y el dominio de la técnica de sus autores», para el crítico del *ABC*.

Ejemplo 16. N<sup>o</sup>1. Serenata de trovadores de *La maga de oriente*.

Moderato

Tro-va-dor tro-va-dor que am-bi-cio-nas el cie-lo de u-nos o - jos be-llos de i - de - al ful - gor

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line in treble clef with lyrics, a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a melody with quarter and eighth notes, and a piano accompaniment with chords and a steady eighth-note bass line.

Digitalizada a partir del manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

<sup>78</sup> Antonio de la Villa, “Los teatros”, *La Libertad*, 28 de mayo de 1924, 3.

Esta serenata, como la romanza del joven príncipe, curiosamente representado por una voz femenina, la de Séllica Pérez Carpio<sup>79</sup>, incidía en los mismos caracteres del resto números; con motivos repetidos, base rítmica perseverante y armonía elemental. Pero los temas almibarados, propios de los dramones de naturaleza melancólica, no se ajustaban a la demanda teatral del momento, tal como había sucedido con el asunto del libreto, y de ahí la imperturbabilidad con que estos números fueron recibidos. La falta de actualidad estaba ya marcada con los condicionamientos impuestos por el asunto del libreto y los autores de la partitura no pudieron eludir esta circunstancia. Y, si bien, la deferencia para con los intérpretes y autores obligaba, por regla general, a aplaudir al final de ellos, parte de la concurrencia mostró su disconformidad con lo exhibido, tal como describe el cronista del estreno para ABC:

[...] pero el segundo cuadro, breve y desorientador, defraudó al auditorio y hasta produjo las protestas de cierta parte del público, la cuales fueron ahogadas por la mayoría que otorgó aplausos a los maestros compositores y a los artistas, obligándoles a saludar, varias veces, desde el proscenio<sup>80</sup>.

La “tibia” recepción de *La maga de Oriente* fue el detonante que aceleró un proceso coyuntural, que venía gestándose en el entorno teatral del momento, fruto de la evolución y veleidad en el gusto imperante del público de la época; esto es, la preponderancia de determinado tipo de espectáculos (variedades y cinematógrafo), con la consiguiente adaptación de producciones y remodelación, adaptación o cierre de locales. Y el teatro de la Zarzuela, y la compañía que actuaba en dicho coliseo (la de Serrano) no tuvieron más remedio que plegarse a la realidad.

Al filo del estreno de *La maga de Oriente* (quince días antes) se apuntaba desde *La Correspondencia de España* el difícil momento de los empresarios teatrales y la situación de algunos coliseos. Bajo el subtítulo de “Teatros que se cierran” se daba cuenta del destino de algunos teatros motivado por la descompensación en el balance económico ante la falta de concurrencia. Así mismo, se refería la posibilidad de que otro u otros siguiesen el mismo destino.

---

<sup>79</sup> Séllica Pérez Carpio (1900-1984) fue una mezzosoprano lírica española nacida en Valencia que se inició tempranamente en el mundo lírico-teatral como tiple y contralto debutando en Madrid en 1921, recalando en la etapa final del teatro Apolo.

<sup>80</sup> “Informaciones y noticias”, ABC, 29 de mayo de 1924, 27.

Aunque no de una manera explícita, este comentario iba encaminado a la compañía que actuaba en el teatro de la Zarzuela.

Aún reciente el cierre del teatro Eslava, que ha costado a la empresa López del Toro al pie de diez mil duros, ya se anuncia el cierre del teatro El Cisne, donde los buenos deseos de actores se han estrellado con el principal elemento: el público. Este, a pesar de la baratura de precios, el buen conjunto artístico y la variación de obras, no ha ido al teatro en número suficiente para defender un negocio [...]

Sabemos de también de un teatro que no tardará en seguir la misma suerte de los anteriores<sup>81</sup>.

Resulta ilustrativo, en este sentido, algunos de los comentarios vertidos en diferentes periódicos sobre el tipo de espectáculos reinantes en el entorno teatral madrileño y la obligada reconversión de libretistas y compositores. La revista satírica *Muchas Gracias*<sup>82</sup>, dentro de su sección titulada “Currincherías”, refería estos y otros aspectos relacionados con el mundo del espectáculo.

#### LA IDEAL RAQUEL

Raquel Meller triunfa ruidosamente hace veinte días. Todas las noches es ovacionada. Su gesto emociona hondamente. Es Raquel ideal o la ideal Raquel, como ustedes quieran.

¿Por qué es eso? Pues muy sencillo. Porque es Raquel... en película.

Es decir, Raquel sin cuplés ramplones e idiotas; Raquel sin llanto rimado, Raquel sin música *varietesca* robada acá y allá.

#### CAMBIO DE DISCO

Agotado ya el filón sevillano por esos tabladillos, acuden los autores a otras regiones. Así, el maestro Calleja, huyendo de las saetas y las seguidillas trianeras, se ha ido a la Montaña, poniendo en solfa todos los aires pasiegos.

“Carmina la caseruca” se llama la flamante muestra del teatro regional de moda.

De todos modos, este arte hispano-geográfico es consolador y patriótico.

No así esa “Granjera de Arlés” que se ovaciona en la Zarzuela.

Los autores de dicho libro se han ido al *Midi* francés a inspirarse.

¡Y eso no es patriotismo!

¡Cuánto mejor hubieran hecho estrenando “La Granjera de Cazalla de la Sierra”!

¿Verdad que sí?

#### VUELVEN LOS BUENOS TIEMPOS

El teatro Rey Alfonso ha cambiado de género radicalmente. Ya no hay dramas comprimidos ni comedias de *tesis*, ni *astrakán* zurcido.

Y han vuelto las varietés que tanto gusto dieron en aquel solar en los clásicos tiempos de la Chelito.

La gente evoca aquel inolvidable Salón Madrid, con cacería de pulgas a todo trapo, y se figura, con la boca hecha agua, que la archiguapa Tina de Jarque va a comenzar la consabida busca del sicalíptico parásito.

---

<sup>81</sup> “Por los teatros”, *La Correspondencia de España*, 13 de mayo de 1924, 2.

<sup>82</sup> Revista satírica de periodicidad semanal, cuya venta salía los sábados y estuvo en el mercado entre 1924 y 1932, publicando un total de 415 números en dicho espacio de tiempo.

Pero no. Lo de ahora es serio. Quizá demasiado serio. Menos mal que impera el casticismo y la *étoile* Dora la Cordobesita alegra a los morenos con sus pícaras canciones andaluzas<sup>83</sup>.

*La maga de Oriente* se mantuvo en cartelera tan solo cinco días; el tiempo que medió entre el estreno y el cierre del local<sup>84</sup>, el día 1 de junio de 1924. De este modo, la compañía se trasladó al teatro Centro. Pero allí ya “no había sitio” para la producción de Sinesio, Serrano y Rosillo. Mariano Serrano Biguer, escritor y primo del maestro Serrano, que a la postre se encargaba de los asuntos empresariales, se reunió en la Zarzuela con los artistas que hasta el 1 de junio habían trabajado en dicho escenario para anunciarles los cambios de programación y ubicación. Así pues, una semana después del portazo del coliseo de la calle Jovellanos, la Compañía Lírica Española, que así se llamaba la de Mariano Serrano, bajo la dirección de Ramón Peña, subía de nuevo a las tablas con las representaciones de *La granjera de Arlés* y *La reina Mora*<sup>85</sup>, a las que posteriormente se añadiría *Danza de apaches*.

Mientras, los otros Serrano, Arturo y José, los arrendatarios del teatro de la Zarzuela durante varias temporadas, tomaban rumbos distintos. El conocido empresario, Arturo Serrano, hacia Barcelona, y Serrano Simeón, proyectando una gira por provincias con *La granjera de Arlés*, *Danza de apaches* y *La Bejarana* de Francisco Alonso en colaboración Emilio Serrano<sup>86</sup>. En los primeros días de septiembre la prensa recogía, de manera escueta, el cambio de arrendatarios de la Zarzuela: «Por cierto que en el arrendamiento de la tal Zarzuela ha sucedido el *burgalés* Manolo del Río al maestro Serrano»<sup>87</sup>.

---

<sup>83</sup> «Pico de la Mirandola» [Ángel Vallejo Miranda], “Currincherías”, *Muchas gracias*, 17 de mayo de 1924, 8.

<sup>84</sup> Bajo el mismo subtítulo y en el mismo periódico, *La Correspondencia de España*, se hacía público lo que ya se había aireado: «El teatro de la Zarzuela ha cerrado sus puertas el pasado domingo. La temporada ha sido mala. Los Sres. Serrano se han dado de mano para dejar malparado un negocio que pudo ser provechoso». Y en idénticas circunstancias se encontraban otros: «Igual suerte corrió el Circo Americano que cerró al segundo día de inaugurarse la temporada, con una compañía de zarzuela dirigida por Videgain y de la que fue Empresa el Sr. Maurense» (“Teatros que cierran”, *La Correspondencia de España*, 3 de junio de 1924, 6).

<sup>85</sup> Véase *La Voz*, 6 de junio de 1924, 2.

<sup>86</sup> Es importante señalar que uno de los compositores de la zarzuela *La Bejarana* fue el maestro vitoriano Emilio Serrano y no José Serrano como se le atribuye en algunas reseñas biográficas del compositor valenciano.

<sup>87</sup> «Pico de la Mirandola», “Currincherías”, *Muchas Gracias*, 6 de septiembre de 1924, 11.

A partir de este momento el maestro Serrano alternó la planificación de nuevos proyectos con los distintos homenajes<sup>88</sup> tributados en su Valencia natal. En agradecimiento a estas muestras de afecto, el compositor escribió una página lírica titulada *Gratitud*, con letra de su primo Mariano Serrano. Este tipo de “trabajos independientes” de Serrano, encuentran su paradigma en *Magda la Tirana*, con texto de Pilar Millán Astray, escrito para la compañía de Lola Membrives (que encarna a la protagonista del drama o melodrama sainetesco, como apunta algún crítico) y estrenada en el teatro Lara el 18 de febrero de 1926. Una cantaora de flamenco con malos antecedentes (Magda) que se enamora del novio de su hermana (Margarita), personaje antagónico de su pariente. El amor es correspondido, pero Magda no es capaz de infringir daño fraternal. La solución al conflicto deviene en el último acto cuando Margarita ingresa en un convento y deja vía libre para que culmine el amor entre Magda y su amado.

La trama argumental, que podía ser un reflejo de los cafés cantantes y tablaos flamencos a los que Serrano asistió durante sus primeros tiempos de bohemia en la capital madrileña, dio oportunidad de insertar un número cuya interpretación se dejaba a libre albedrío de la actriz, tal como se desprende de las acotaciones del libreto original del drama:

Magda [...] Ya no podía más ¡Que tormento más grande! Esto es superior a mis fuerzas. ¡Ay, madre; lo que acabo de hacer por nuestra peque, sólo tú puedes apreciarlo desde el cielo! (Si no canta la actriz, fina; si canta, sigue.) ¡José Luis! Traiga usted la guitarra; quiero cantar si las lágrimas me dejan.

Como es natural, el libreto recogía el texto de esa canción.

Penita mía, penita mía, penita mía,  
Que se agarró al arbolito de mí querer,  
y con mi sangre se alimentó,  
que mi pena es la pena más honda,  
la pena más negra, la pena más mala.  
Pues no quisiá tenerla  
ni que se me quitara.  
Penita que abrasa mi boca,

---

<sup>88</sup> El descubrimiento de una lápida con su nombre que bautizaba uno de los enclaves de la ciudad; el regalo de una casa por parte del Consistorio Municipal; la invitación a la declaración de Himno Regional en 1925, aquel que había compuesto en 1909 para la Exposición Regional celebrada en la capital del Turia; o el homenaje que se le tributó en el Teatro Principal de Valencia el 11 de junio de 1925 y durante el cual el Príncipe de Asturias, de visita en la ciudad levantina, impuso la Gran Cruz del Mérito Militar concedida por *La Canción del Soldado*, estrenada el 5 de agosto de 1917.

penita que me vuelve loca.  
[...]”<sup>89</sup>.

Lejos de circunscribirse a páginas sueltas, Serrano retomará el camino inicial. Nuevamente la zarzuela regional y el sainete se convertirán en el foco de atención del maestro, conformando el grupo de obras que podrán punto y final a su trayectoria compositiva. De hecho, ya en 1925 se había producido ese regreso con una zarzuela que, como en otros casos, (valga *La canción del olvido* como ejemplo) había nacido a partir de un libreto con otro título. Nos referimos a *Los de Aragón*. No obstante, como una más de las constantes en Serrano, no verá la luz hasta algún tiempo después; producto del juego de intereses del maestro por obtener las condiciones más idóneas para su explotación comercial.

### **Resumen:**

La nueva actividad de Serrano, como empresario teatral, iniciada durante su etapa de estrenos en Valencia, se acentuará en los años siguientes al estreno de *La canción del olvido* mermando su ritmo compositivo, a la vez que acentuará su inmersión en proyectos (si bien escasos) de variada factura. Cada una de sus creaciones ofrece una ambientación y modalidades distintas: opereta, revista, zarzuela histórica, música incidental... Ello es ya visible en la etapa anterior, pero llega a su máxima expresión entre 1919 y 1924 (ambos inclusive), mediante producciones que muestran a un Serrano desconocido para la gran mayoría de aficionados del espectáculo lírico-teatral.

Serrano es perfectamente conocedor de la amplia oferta escénica (y otros tipos de entretenimiento como el cine) que afecta a la industria forjada en torno al género chico. Frente al debate entre la importación de modas y la continuidad de la tradición del “género lírico español”, Serrano se acoge (aunque reniegue de ello) al abanico de posibilidades que brinda la actual situación, con resultados desiguales e incluso algunos sorprendentemente exitosos. La razón del ocultamiento de estos logros radica en la imagen a

---

<sup>89</sup> Pilar Millán Astray, *Magda la tirana*. (Madrid: Sucesor de R. Velasco, 1926), 47.

transmitir y en el esmero del compositor por pasear por distintos escenarios un corpus privilegiado.

Las aportaciones de Serrano a la ansiada restauración del teatro autóctono, en una primera etapa, quedaran circunscritas a una zarzuela, *Los leones de Castilla*, con tintes históricos (variante con la que no tuvo fortuna. Recuérdense títulos de *Don Miguel de Mañara* o *Barbarroja*) y un sainete de cuestionada participación: *Los tíos primos*. En cambio, el triunfo viene de la mano de la revista. Un remodelado “príncipe Carnaval” conseguirá mantenerse durante varias temporadas como el más visto e impulsará otro éxito en esta modalidad: *¡El príncipe se casa!*, continuación de las aventuras del anterior.

No puede negarse en esta etapa (1919-1924), además, la influencia de ciertos elementos procedentes de las variedades y la opereta. Los cuplés y París estarán presentes con la *Danza de apaches*, mientras que príncipes y países imaginarios se dan cita en *La maga de Oriente*. Sin embargo, el desinterés del público con este tipo de asuntos, debido al desfase temporal, hará que Serrano se aboque a la causa restauradora.





## XII. (1927-1930) HACIA LA RECUPERACIÓN DEL GÉNERO LÍRICO ESPAÑOL

Resulta harto complicado atender el panorama lírico-teatral de cualquier periodo sin observar el devenir. Así, en el plano político-social, los primeros años de la década de 1920 están marcados por un incremento de la crisis gubernamental que desembocará en un cambio de sistema, con la instauración de la dictadura de Primo de Rivera en 1923. Un régimen sustentado sobre los ideales conservadores, nacionalistas, militaristas y autoritarios que justificaba su intervención por la situación político social y militar. El descontento de la población por el empeoramiento de las condiciones económicas había activado los resortes del movimiento obrero. Se asistía a un auge de los nacionalismos que ponían en peligro la integridad nacional. La guerra en Marruecos (sin respaldo popular), y en particular el “desastre del Annual”, había puesto de actualidad la situación de un ejército descontento con las decisiones gubernamentales. Las críticas por todo aquello llegaban hasta el Rey; y este, siguiendo los ejemplos de Austria e Italia, tomo la decisión de ceder el poder al ejército, encabezado por Primo de Rivera, frente a la petición del gobierno para destituir a los sublevados.

De manera análoga, en el entorno del espectáculo escénico, la evolución o transformación en el /del gusto del público; la conversión de locales en salas de cine o varietés; el fracaso de empresarios de compañías; o el cierre de teatros son algunos aspectos que marcarán la producción lírico-teatral del conjunto del estado español durante los años 20 del pasado siglo.

La realidad recreativa imperante, con el triunfo de otras ofertas regocijantes y el desplazamiento del género chico a un par de teatros (Zarzuela, Apolo, y no siempre, Novedades y Centro) puede ser observada al abrir cualquier periódico de, por ejemplo, 1925 y consultar la sección de “Información teatral”<sup>1</sup>. Este ejercicio evidencia, en contraste con la década anterior, la escasa presencia de estrenos y representaciones zarzuelísticas.

---

<sup>1</sup> En nuestro ejemplo de “Informaciones teatrales”, *ABC*, 5 de marzo de 1925, 27.

### **Español.**

Jueves, tarde, función popular, "Rosas de otoño"<sup>2</sup> [...]. Noche, estreno de la comedia en cuatro actos de Arthur W, Pinero, traducida por Salvador Vilaregut. "La casa en orden" [...]

### **Comedia**

Esta tarde, y todas las noches, la comedia de risa "La tela"<sup>3</sup> [...]

### **Eslava**

Jueves, a la seis, por primera vez en función de tarde, la lindísima opereta "Katia la bailarina"<sup>4</sup> Noche (popular. 3,75 butaca), la comedia de Martínez Sierra, "Torre de marfil", y números escogidos de "El jardín encantado de París"<sup>5</sup> [...]

Felyne Verbist. En vista del inusitado éxito de la genial danzarina, esta Empresa ha conseguido retenerla en Madrid unos días [...]

### **Infanta Isabel**

"Disraeli", éxito actual: tarde y noche [...]

### **Apolo**

Hoy jueves se representará por la tarde el celebradísimo sainete "Don Quintín el amargao"<sup>6</sup> [...]

A las diez treinta, la aplaudidísima zarzuela, estrenada en el teatro de Apolo, y que tan excelente interpretación alcanza en este coliseo, "La Bejarana"<sup>7</sup>.

[...] la artista de fama mundial Perla Blanca, ésta no podrá presentarse al público de Madrid hasta el próximo sábado.

En el espectáculo coreográfico [...] acompañan a la genial actriz de la pantalla, [...] el primer bailarín de la Ópera de París, M. Ricaux, y las notabilísimas estrellas de la danza mademoiselles Duc y Maurin.

### **Zarzuela**

Hoy jueves [...] se verificará la reposición de la celebrada zarzuela "Los Gavilanes"<sup>8</sup> [...]

### **Cómico**

La ingeniosa y graciosísima comedia satírica "Knock o el triunfo de la Medicina"<sup>9</sup> [...]

### **Latina**

Compañía Guerrero-Mendoza.- por primera vez en función de tarde, "Los gatos"<sup>10</sup>, intérprete María Guerrero. Noche, "Don Luís Mejía"<sup>11</sup>, éxito del año.

Mañana, noche, reposición del grandioso drama "La enemiga"<sup>12</sup>, [...]

Próximamente, estreno del drama en tres actos, de Fernández Ardavin, "Doña Diabla" [...]

### **Maravillas**

Hoy jueves, sábado y domingo, tarde y noche, el éxito de risa "Mi tía Javiera"<sup>13</sup> [...]

### **Circo de Price**

A las seis, "matinée" [...] Noche, a las diez y cuarto. Colosales funciones [...] Éxito clamoroso de los recientes "debuts". Suceso de la magnífica compañía de circo.

---

<sup>2</sup> Comedia sentimental de Jacinto Benavente. Estrenada el 13 de abril de 1905.

<sup>3</sup> Juguete cómico en tres actos de Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández estrenado en el teatro de la Comedia el 9 de enero de 1925.

<sup>4</sup> Opereta de José Juan Cadenas y el maestro Gilbert estrenada en el teatro Eslava en febrero de 1925.

<sup>5</sup> Revista de José Juan Cadenas estrenada en el Teatro Eslava en enero de 1925.

<sup>6</sup> Sainete lírico de Carlos Arniches y Antonio Estremera, con música de Jacinto Guerrero, estrenado en el teatro Apolo el 26 de noviembre de 1924.

<sup>7</sup> Estrenada el 31 de mayo de 1924 en el Teatro Apolo de Madrid, con texto Luis Fernández Ardavin y música de Francisco Alonso y Emilio Serrano.

<sup>8</sup> Zarzuela en tres actos con texto de José Ramos Martín y música de Jacinto Guerrero. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 7 de diciembre de 1923.

<sup>9</sup> Obra del escritor francés Louis Henri Jean Farigoule, conocido con el seudónimo de Jules Romains.

<sup>10</sup> Fábula de Mariano Melgar publicada en 1827.

<sup>11</sup> Obra de Eduardo Marquina y Alfonso Hernández Catá estrenada el 17 de enero de 1925.

<sup>12</sup> Comedia dramática en tres actos de Darío Nicodemi traducida al castellano por Eduardo Marquina.

<sup>13</sup> Juguete cómico en tres actos de Joaquín Dicenta y Antonio Paso (hijo). Estrenado en el teatro Maravillas el 5 de febrero de 1925.

Además, encontramos la feroz competencia del celuloide, aun a pesar de que en la práctica totalidad de las salas se exhibía, por esas fechas, la superproducción americana, dirigida por Cecil B. DeMille, *Los diez mandamientos*, producida en 1923 por la Paramount Pictures. Como siempre, habían honrosas excepciones: «Cine de San Miguel. Hoy jueves, los célebres artistas Tom Mix y W. Kerrigal, en las emocionantes cintas “Venciendo abismos”, y “Borrascoso amanecer”»<sup>14</sup>.

Diversas son las causas que aducían críticos, empresarios, artistas y gentes, en general, a pie de calle para justificar la supuesta crisis teatral y la situación del género chico y el largamente anunciado declive de la zarzuela. Ya referimos en su momento (al estudiar la producción de Serrano durante el segundo quinquenio de la década anterior) la preocupación en el entorno teatral por este estado y la intención de algunos autores por hacer un frente común ante el avance imparable de otros espacios de sociabilidad con el fin de recuperar el género que antaño llenaba teatros.

Pero la realidad era bien distinta y el interés por otro tipo de espectáculos copaba la atención de la mayor parte de la masa social. Varios eran los factores que incidían en esta tendencia; en especial, los de índole económica. Esta referencia es aludida de manera clarividente en un artículo titulado, precisamente, “La crisis teatral”, que ponía en tela de juicio los motivos de cariz tributario aducidos por los empresarios y resaltaba la competencia del cine, mucho más económico, que el espectáculo teatral.

La causa principal, casi pudiera decir única, es – por lo menos en lo que a Madrid se refiere– la del número excesivo de teatros en explotación, y sobre todo –y esto es general a todos los de España, pues en todos se ha implantado el mismo sistema–, al excesivo número de representaciones que se dan en ellos con el procedimiento que ahora se sigue de las dos funciones diarias. Sistema absurdo y desatinado, que aumenta mucho los gastos de las empresas, sin aumentar proporcionalmente los ingresos<sup>15</sup>.

Los precios, los problemas de los empresarios en sus balances económicos, los salarios, en especial los referentes al caché de “las/los divos/as”, la falta de producciones (con cierto grado de calidad) y la consecuente reposición de “antiguas glorias” por parte de algunos

---

<sup>14</sup> “Informaciones y Noticias”, *ABC*, 5 de marzo de 1925, 27.

<sup>15</sup> «Conde de Coello», “La crisis teatral”, *La Época*, 6 abril de 1925, 1.

coliseos...eran algunos de los asuntos aireados en los medios sobre el mundo teatral y, en especial, el de carácter lírico. En buena lógica, estos asuntos no pasaban desapercibidos para Serrano. Varias eran las voces que hacían referencia a la ansiada restitución o retorno del género zarzuelístico como contraposición a otros espectáculos, y remedio, ante el alejamiento del público de los locales tradicionales. Y en ello, también tenían algo que decir los autores.

Una exploración del panorama lírico, en torno a 1925, queda reflejado en la visión del porvenir y declaración de intenciones de algunos de los protagonistas actuales y de los años que siguen. Esta es la finalidad de uno de los redactores de *El Liberal*, Justo Larios de Medrano. Curiosamente, *La Época*, se hace eco de este trabajo y recoge unas impresiones extraídas de las entrevistas realizadas a algunos de los maestros más aplaudidos sobre sus planes más inmediatos con vistas a la temporada 1925-1926. Y, como no podía ser de otro modo, Serrano, como músico apreciado por el público madrileño, encabezaba el listado de personajes.

Con el estilo sarcástico y punzante que le caracterizaba, Serrano desvelaba planes en Valencia, vaticinaba tiempos difíciles para la lírica en el entorno de la capital del reino y anunciaba próximos estrenos suyos que, en realidad, no iban a producirse y confundían a sus seguidores. Además, con su peculiar humor ácido, proponía una solución “de medios” ante la difícil situación económica por la que atravesaban varias compañías que hacían turné por provincias. De este modo, abordaba la problemática empresarial y las quejas de este sector ante la política de exacción gubernamental.

El maestro don José Serrano ha dicho que se propone hacer una temporada en Valencia el próximo otoño, estrenando allí “Danza de apaches”, “La maga de Oriente” (reformada), ocho cuadros de “El Príncipe se casa”, formando una revista en un acto; “La víspera del Pilar” un sainete con libro de don Carlos Arniches, y otra obra sin título aún. A su juicio, la próxima temporada teatral madrileña será mala. Todas las obras nuevas del maestro Serrano será sin coro y para orquestas de catorce profesores y un piano, modo de dar facilidades para actuar a las compañía de zarzuela que vayan por provincias<sup>16</sup>.

Esta supuesta ironía de Serrano tenía su base, a tenor de las noticias que se sucedían en el contexto lírico-teatral. Los diferentes rotativos no desaprovechaban la ocasión para dejar constancia de la situación de

---

<sup>16</sup> “Novedades teatrales”, *La Época*, 17 de mayo de 1925, 1.

compañías, autores y problemas de contratación de intérpretes cuyo caché suponía un lastre en el negocio empresarial y, por ende, un inconveniente para la viabilidad de la compañía o una supuesta garantía de éxito, según la opción elegida. Es ilustrativo de estas cuestiones relativas al mundo lírico-teatral, el vertido de noticias varias en las secciones teatrales, como las de *El Imparcial* poco antes del inicio de la temporada 1925-1926.

- La compañía del teatro de Apolo, de Madrid, que actuaba en el teatro del Príncipe, de San Sebastián, en vista de lo mal que le iba se pasó al Trueba, donde le ha ido peor. [...]  
*Curro el de Lora* será el primer estreno de Apolo. Veremos si con esta obra se remedian los desaciertos anteriores de don Mario Victoria.
- Según leemos, el maestro Guerrero, no encontrando en la compañía de la Zarzuela reparto adecuado para su nueva obra *Mari-Sol*, aplazará su estreno. Es posible que antes la de a conocer en provincias la compañía de Caballé. También es muy posible que todo se arregle y *Mari-Sol* sea el primer estreno de la Zarzuela, como va a ser *Curro el de Lora* el primero de Apolo, aunque los autores querían que fuese contratada la Leonís, contrato que ésta rehusó [...]  
La Empresa de la Zarzuela, prudentemente, no desaprovechará la ocasión de un éxito de una garantía como la de los autores [...] por barítono más o menos<sup>17</sup>.

Resulta evidente las ansias por ver estrenados títulos zarzuelísticos que propulsen el género hacia su restauración en cada una de las reseñas<sup>18</sup> de obras que ven la luz por aquellas fechas. Y aún si no se califica como tal, algunos autores intentan asociar la creación con este formato.

Estamos ante el caso de una opereta que encuadra perfectamente en las normas por que se rige este género teatral. Los autores, por ese afán que se ha despertado en pro del resurgimiento de la zarzuela, no han vacilado en denominarla así, sin pensar que cuando las obras están bien hechas, llámense como se llamen, gozan del favor del público. Y esto fue lo que ocurrió anoche en el teatro Pavón con "La Joven Turquía"<sup>19</sup>.

Esta avidez por recuperar el género por antonomasia del teatro lírico hispano incide, también, en la programación de los coliseos emblemáticos de esta variedad teatral durante las décadas anteriores. De ellos se espera la resistencia a las adversidades del momento, ante las embestidas de otros tipos de entretenimiento, y el liderazgo de la restauración zarzuelística. En este

---

<sup>17</sup> "Varias noticias", *El Imparcial*, 14 de agosto de 1925, 2.

<sup>18</sup> A propósito de de la puesta en escena de la producción *Costa brava* de Álvaro de Oriols y Francisco Capo, el crítico Rodolfo Salazar escribe: «En el resurgimiento de la zarzuela clásica, pasional y melodramática, hemos de anotar un nuevo título, *Costa brava*» (Rodolfo Salazar, "Informaciones y Estrenos. Actualidades teatrales", *Blanco y Negro*, 30 de agosto de 1925, 100).

<sup>19</sup> L. B., "Veladas teatrales. Pavón", *La Época*, 26 de septiembre de 1925, 1.

sentido, Apolo y Zarzuela se apuntan como los paladines de esta causa; una empresa que, por un momento, parece contar con la complicidad de los distintos agentes<sup>20</sup>.

Sin embargo, el propósito inicial se ve diluido con el paso de los meses y «desahuciado de los escenarios de la Zarzuela y de Apolo, le ha quedado el de Novedades como último reducto al género lírico»<sup>21</sup> más “castizo” del reino. Esto, que puede entenderse como efecto de una crisis teatral, esconde, sin embargo, motivaciones de diversa índole: económica, social y creativa. La particular situación de cada uno de los colectivos implicados converge en el estadio teatral del momento e impacta sobre la de los otros. Empresarios, público y artistas, en general, son vistos como causantes de esta coyuntura escénica.

Con meridiana claridad exponía Rafael Marquina, en el *Heraldo de Madrid*, el estado de la cuestión sobre la supuesta crisis del teatro español. En su extenso artículo ponía en solfa el argumento esgrimido por los empresarios como único motivo para justificar la crisis teatral, fruto, según estos: «de tantas gabelas y alcabalas como pesan sobre los teatros, estos se han encarecido de tal forma que el público se aparta de ellos como de algo inasequible»<sup>22</sup> frente a otro tipo de entretenimientos, como el celuloide o los eventos deportivos, menos gravosos para la mayor parte de la masa social.

El motivo real del artículo de Marquina es la exculpación por las informaciones vertidas en torno a la falta de afluencia a los coliseos y las consecuentes pérdidas sufridas por las empresas. Ante ello, los empresarios «exigen y reclaman rectificaciones» entendiendo que con dichas declaraciones incitan al alejamiento del público, perjudican el entorno teatral y agravan la crisis. La respuesta enjundiosa del articulista llega en los párrafos finales al apuntar otros motivos: «El hecho alarmante de que el público no acuda, en poblaciones importantes a los teatros [...] hace pensar que la causa mayor y más grave de la crisis teatral está fuera del campo de acción de los elementos que intervienen en el espectáculo». En realidad, con anterioridad, Marquina ya

---

<sup>20</sup> «En el escenario de Apolo continúa rindiéndose culto á la zarzuela española, que resurge, en el más entusiástico aplauso del público, merced al extraordinario esfuerzo de unos cuantos prestigiosos compositores» (“Actualidad teatral”, *Nuevo mundo*, 30 de octubre de 1925, 23).

<sup>21</sup> O. de P., “Novedades”, *La Libertad*, 4 de abril de 1926, 5.

<sup>22</sup> Rafael Marquina, “Divagaciones estivales. A propósito de la crisis”. *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926, 4.

ha expuesto otros elementos que justificarían esta actitud social: «Para este apartamiento del público aducían los expertos otras razones [...]: Unas atendían a la escasez de autores y otras al exceso de obras, sin que faltasen las que se refieren a la mala calidad de la producción»<sup>23</sup>.

Ante estas alusiones, resulta claramente intencionado el hecho de que en la misma página se publique una extensa entrevista a Carlos Arniches, uno de los autores consagrados de los últimos tiempos. El epígrafe y subtítulos son bien elocuentes: “Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores. Tampoco cree... D. Carlos Arniches”. El alicantino, que no cree en la llamada crisis teatral, recurre a su experiencia teatral para fundamentar su afirmación: «Y cuando [...] yo aparecí en la vida del teatro ya se hablaba de crisis teatral» y matizar su visión del asunto: «La única verdad es que, efectivamente, hay una crisis de producción; no crisis del teatro, sino crisis de los productores. Somos pocos autores para tantos teatros»<sup>24</sup>.

Esta primera manifestación sobre el asunto sirve a Arniches (y al propio entrevistador) para sacar a colación otras cuestiones. Los beneficios empresariales, la situación tributaria, el relevo generacional, la calidad de las obras, el número de sesiones diarias, el número de estrenos y la comparativa con otros países...son algunos de los temas tratados en diferente grado de profundidad. En la mayoría de sus respuestas se advierte una sagacidad que raya la contradicción en diferentes declaraciones. En todas las referencias subyace la parte económica y creativa.

[...] nunca han producido tanto dinero como en estos tiempos producen las obras.

[...] ¿Quiénes pueden sustituir a Benavente, a Martínez Sierra, a Eduardo Marquina, a los Quintero, a Linares Rivas, a Muñoz Seca y a Valle Inclán, si quisiera ser actuante?

[Entrevistador] ¿Usted no cree que es un mundo viejo o antiguo que se eclipsa o acaba, y que es necesario preparar otro mundo nuevo que lo sustituya?

[...] creo que solo hace falta que la producción se mejore. Y que se supriman muchos teatros inútiles que dispersan el público y los géneros teatrales.

Y en provincias la cuestión es de precios. Que abaraten las entradas para contrarrestar la honrada competencia con los cinemas.[...]

Y este mejoramiento de la producción en Madrid y Barcelona y este abaratamiento de las entradas en los teatros de provincias equilibrarían el presupuesto y el público de los teatros, al igual de los cinemas en las dos funciones diarias.[...]

[Entrevistador] ¿Por qué usted no es partidario de la supresión de una de las dos funciones?

---

<sup>23</sup> Rafael Marquina, “Divagaciones estivales. A propósito de la crisis”, *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926, 4.

<sup>24</sup> Federico Navas, “Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores. Tampoco cree... D. Carlos Arniches”, *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926, 4.

[...] opino que pueden darse las dos funciones, la de tarde y la de noche, sin detrimento para las facultades de los artistas.

El teatro actual o moderno es de sencillez y facilidad [...] el teatro no puede desgastar al artista de capacidad tan varia que es el de hoy. [...]

Es menester que se acaben también esas temporadas relámpagos [...] En el extranjero no abundan, no llegan ni a la mitad de los estrenos, del diluvio de estrenos que cae sobre Madrid y provincias. Y que concluya terminantemente esa serie de concesiones arbitrarias y exigencias e imposiciones de exclusivas.

Hay una cuestión más, referente al apartado económico, que ni el artículo de Marquina ni el propio Arniches en su entrevista abordan, en defensa de la empresa teatral: el asunto de los “divos”. Y, nuevamente, nos sumergimos en los artículos periodísticos que tratan con total determinación esta materia y su repercusión en el deseado resurgimiento del género lírico nacional, como refieren los periódicos. Esta cuestión atañe a los intérpretes y se concentra en el teatro de la Zarzuela, algunas de sus primeras figuras, como Cora Raga y Marcos Redondo, y la propia empresa del coliseo.

El supuesto motivo del autor del artículo mencionado queda explicitado ya desde el principio: «llamar hacia la realidad a los que envanecidos por unas palmadas o un éxito fortuito o tentados por la codicia parece que ponen todo su empeño en matar definitivamente este género teatral», el de la zarzuela. Las exigencias monetarias de las primeras figuras, como era el caso de Cora Raga y Marcos Redondo, ahogaban la empresa y «si esto sucede en Madrid, en provincias donde hay que añadir a los sueldos de los “divos” las tarifas extraordinarias de los autores, quienes, hasta cierto punto, tienen razón, el problema es mucho más grave»<sup>25</sup>.

A pesar de todo lo referido, hemos de añadir que la restitución iba apareada con las ideas de la etapa gobernada por la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1930). No puede obviarse el famoso lema acuñado por el dictador al modo carlista: “Patria, Religión y Monarquía”, donde el primer término pasaba por la recuperación del “género español” por excelencia, la zarzuela, frente a las “invasiones” de las modas foráneas identificadas en la revista y la opereta, aunque, estas ya fuesen tan nuestras como el género zarzuelístico.

---

<sup>25</sup> “De la vida teatral. Lo que ocurre en la Zarzuela”, *El Imparcial*, 7 de enero de 1926, 2.



Un simple programa de grabaciones radiofónicas puede darnos una idea de esa supuesta vuelta al pasado, con la presencia de viejas glorias del repertorio zarzuelístico.

10.30.- Emisión extraordinaria de la Unión de radioyentes. Selección de la zarzuela de Barbieri "Jugar con fuego" [...]  
Concierto de música española por la orquesta de la estación: "El niño de Jerez" (pasacalle), Zavala; "Alborada gallega", Veiga; "Serenata española", Albéniz; "La Dolores" (jota), Bretón<sup>26</sup>.

Esta extensa digresión o excursión, muestra de la pretendida redención del maltrecho "género nacional" se hace necesaria por la convergencia con el último grupo de obras que verán la luz de la mano Serrano en el espacio de tres años, con excepción de sus dos obras póstumas, ya en la década de los 40, y que inician su andadura en torno a 1925. Es más, sirve este dilatado circunloquio para mostrar, a pesar del reduccionismo de algunos estudiosos del compositor, que, también en esta etapa, Serrano es consciente del panorama músico-teatral del momento y se adhiere a una tendencia que le es propicia.

Aunque, tal como alude Fernández Cid, «ya en 1925 [...] habremos de acertar un declive numérico y cualitativo evidente [...] sobre todo por lo que afecta al género chico»<sup>27</sup>, en este segundo quinquenio de los años 20, Serrano no será el único en estrenar zarzuelas y sainetes. Si bien, la producción de sus coetáneos ofrece mayor variedad genérica, un repaso a la actividad creativa de algunos de los compositores más aplaudidos muestra una intención por resarcir el modelo teatral de antaño. Sírvase como exposición ilustrativa un somero listado (en modo alguno exhaustivo) sobre los estrenos de sainetes y zarzuelas de 1925 (Tabla 1).

---

<sup>26</sup> "Radiotelefonía", *La Correspondencia Militar*, 24 de julio de 1926, 4.

<sup>27</sup> Antonio Fernández Cid, *Cien años de teatro musical en España (1875-1975)*. (Madrid: Real Musical, 1975), 166-7.

Tabla 1. Sainetes y zarzuelas estrenadas en 1925 en Madrid.

AÑO 1925			
TÍTULO	AUTORES	LUGAR	FECHA
<b>Juanilla la Perchelera</b> (sainete lírico)	<b>Texto:</b> Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño. <b>Música: Francisco Alonso</b>	Teatro de la Zarzuela	22/05/1925
<b>Curro el de Lora</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> José Tellaeché y Manuel de Góngora. <b>Música: Francisco Alonso.</b>	Teatro Apolo	25/10/ 1925
<b>La Calesera</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román. <b>Música: Francisco Alonso.</b>	Teatro de la Zarzuela	12/12/1925
<b>Sangre de Reyes</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Angel Torres del Alamo y Antonio Asenjo Pérez Campos. <b>Música: Pablo Luna</b>	Teatro Pavón	10/05/1925
<b>La Paz del molino</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Manuel Góngora y Miguel Manzano. <b>Música: Pablo Luna</b>	Teatro Pavón	10/06/1925
<b>El Tropiezo de la Nati</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Carlos Arniches y Antonio Estremera. <b>Música: Pablo Luna</b>	Teatro Pavón	29/10/1925
<b>Las Espigas</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Enrique Paradas y Joaquín Jiménez. <b>Música: Pablo Luna</b> (en colaboración con <b>Enrique Bru</b> )	Teatro Pavón	18/12/1925
<b>La mesonera de Tordesillas</b> (zarzuela)	<b>Texto:</b> Rafael Sepúlveda y José Manzano <b>Música: Federico Moreno Torroba</b>	Teatro de la Zarzuela	30/10/1925

Tal como puede advertirse a partir de cuadro anterior, la práctica totalidad de las zarzuelas y sainetes están urdidos en ambientes regionales, lo que daba pie al compositor a hacer uso de los patrones rítmicos del folclore del ámbito argumental. Esa tendencia a la plasmación de costumbres en *Curro el de Lora de Alonso*, *Sangre de Reyes* o *La mesonera de Tordesillas* concentra la atención del grupo de compositores que “intentan” un resurgimiento del género lírico genuino. Y, Serrano, por la manipulación del entorno folclórico en obras anteriores, debía irrumpir en el panorama compositivo del momento. Y así sucedió.

## XII. 1. Una ofrenda baturra: *Los de Aragón*

Como ya se ha visto, Serrano se había acercado con anterioridad a costumbres valencianas, andaluzas y aragonesas. Ante el panorama regeneracionista y reivindicativo de la identidad nacional, el compositor pensó, como declararía, rendir homenaje al pueblo aragonés, símbolo de la resistencia foránea acudiendo al folclore maño y a su ritmo más característico: la jota. Es la base y el germen de una de las composiciones más elogiadas de la producción de Serrano: *Los de Aragón*, estrenada el 16 de abril de 1927<sup>28</sup>.

Aun a pesar de los comentarios pérfidos suscitados en torno a la gran similitud entre el libreto<sup>29</sup> proporcionado por Juan José Lorente a Serrano y *La sombra del Pilar*, que libraron Guillermo Fernández Shaw y Federico Romero al maestro Jacinto Guerrero; lo cierto es que Serrano había presentado ya uno de los números: “Cuántas veces solo” (“Nº 4B. Los de Aragón”, en la partitura), de la zarzuela en que estaba trabajando. Dicho número fue interpretado el día 3 de abril de 1925, dentro del tradicional concierto conocido como “Función de la Prensa”, que tuvo lugar aquel año en el Teatro Real (pocos meses antes de que fuese clausurado<sup>30</sup> por problemas estructurales). Prácticamente con el mismo repertorio, en el que se incluía esta jota junto a la otra famosa, la de *El trust de los tenorios*, se realizaba dos días después, el día 5 de abril, un homenaje al tenor Miguel Fleta en el mismo coliseo.

La pieza en cuestión era una jota<sup>31</sup>, que debía formar parte de *La triunfadora*, título con el que inicialmente se presentó la zarzuela con libreto del también aragonés, Juan José Lorente (1880-1931). La interpretación y, en consecuencia, el estreno, corrió a cargo de la figura estelar de aquella noche: Miguel Fleta<sup>32</sup>, por lo que Serrano tuvo la oportunidad de mostrar la carta de

---

<sup>28</sup> Un sábado de Gloria que, como el nombre de la protagonista, supuso una noche más de gloria del maestro Serrano.

<sup>29</sup> También la música de Guerrero contiene, como es lógico, jota y pasacalle. La partitura manuscrita de este último puede observarse en la Biblioteca Virtual de Patrimonio Bibliográfico y en la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.

<sup>30</sup> Según se recoge en *El Año político* de 1925, el cierre se produjo el día 8 de noviembre por problemas de seguridad en su estructura, mandando ¿encargando? un estudio al arquitecto del Ayuntamiento de Madrid.

<sup>31</sup> Esta sería grabada por el tenor aragonés en 1926.

<sup>32</sup> Aunque este era su nombre artístico, en realidad, se llamaba Miguel Burro Fleta (1897-1938) y en este momento, 1925 se halla en la plenitud de su carrera. Apenas dos años antes, en 1923, había debutado en la Metropolitan Opera House de Nueva York.

presentación de aquella producción con las máximas garantías. Es sobradamente conocido que el tenor oscense se inició en la rondalla de su pueblo natal, Albalate de Cinca, y en su juventud destacó en un concurso de jota celebrado en un pueblo cercano a Zaragoza.

Como ya ocurriese con otras producciones de Serrano, como *La canción del olvido*<sup>33</sup>, el título de ambientación aragonesa sufrió transformaciones hasta su estreno. La razón del título inicial, *La triunfadora*, se entiende ante el ansia de triunfo como cupletista de la protagonista principal, Gloria. Sin embargo, tal como se referido, en los planes de Serrano para la temporada 1925-1926, el título se cambió por el de *La víspera del Pilar*, dado que la acción transcurría en los festejos organizados para las fiestas del Pilar. Finalmente, y es probable que por la similitud textual con la zarzuela de Guerrero, *La sombra del Pilar*, se adoptó el inicio del estribillo de la jota que en su día había estrenado Fleta: *Los de Aragón*.

El argumento es un guiño a temas de actualidad teatral, política, tradición folclórica y cultural. La protagonista femenina, Gloria, seducida por el mundo soñador del cuplé, abandona el hogar para dedicarse profesionalmente a las variedades, pero esta decisión avergüenza a todo su vecindario y, especialmente, a su familia (abuelo y hermana). Su regreso a Zaragoza, para actuar en un *music-hall*, coincide con el retorno de Agustín, quien antaño fuera su novio, condecorado por sus acciones como militar en África. El recital toma derroteros inesperados por la cupletista y, ante las protestas del público, la mañana se ve obligada a abandonar el local, refugiándose en la Basílica del Pilar, amparándose a la Virgen y recordando a su madre (muerta de pena por el camino tomado por su hija). Agustín decide ir en busca de Gloria y le pide a la joven que deje su vida actual para poder honrar a su familia. La vuelta de Gloria a la posada que regenta su abuelo y hermana supone un retorno a sus orígenes: el canto de jotas y la identificación con los de su tierra, con los de Aragón.

El libreto recoge, ya desde su inicio, la referencia a dos espectáculos que estaban de plena actualidad y mermaban la afluencia de espectadores a los clásicos coliseos. De una parte, los *music-hall* donde trabaja como cupletista la

---

<sup>33</sup> Recuérdese que esta había nacido bajo el título de *El príncipe errante*.

protagonista, con el nombre artístico de “Gloria del Moncayo”; mientras que, por otra, el camarero del bar-café (“La Huerva”) situado frente al local de espectáculos hace alusión a otra de las distracciones que compite con el mundo teatral: el fútbol.

La actitud hacia lo foráneo es también plasmada en el libreto urdido por Lorente. De una parte, un monólogo de uno de los participantes, “Releñe”, explicita una posición frente a la importación de modas en detrimento de lo autóctono: «Si al menos cantara aquellas jotas de antes...Pero tengo entendido que agora canta en franchute... ¡Miá que cantar en franchute una de la Parroquia del gancho!»<sup>34</sup>. Es precisamente el idioma del cuplé cantado por Gloria otro aliciente para las protestas y el abucheo del público.

Pero la atención del mundo teatral y la crítica en torno a cierto tipo de espectáculos y sus tópicos se hallan también presentes en el soporte textual de *Los de Aragón*. La referencia al tono frívolo y sicalíptico de algunas letras de famosos cuplés, es explicitada en la canción entonada por la protagonista. La cursilería de la letra se une a la intencionalidad del texto.

mon coeur t 'adore  
plus que jamais.  
Je veux ta bouche,  
ma poupé, ma poupé<sup>35</sup>.

En contraposición con la voluntad de Gloria encontramos un tono moralizante a través de la consideración de que goza su hermana Pilara. Simbólicamente, la muchacha de virtud incontestable y abnegada lleva el nombre de la patrona de Aragón (y, casualmente, de la Hispanidad). Pero las alusiones a lo autóctono frente a lo foráneo, desde el punto de vista político-nacional, también encuentran reflejo a través del personaje masculino: Agustín aparece como héroe condecorado por sus acciones en África. Recuérdese el largo y dilatado conflicto de la Guerra del Rif y “el desastre de Annual” en 1921. Es más, las letras de los cantables se encuentran repletas de referencias patrióticas.

Y frente a todo ello: la jota aragonesa, tomada como símbolo del canto nacional. Evidenciada no solo en el libreto<sup>36</sup> sino en toda la partitura. El mismo

---

<sup>34</sup> Juan José Lorente Millán, “Los de Aragón”. (Madrid: Siglo XX, 1927), 6.

<sup>35</sup> Mi corazón te adora/ más que nunca. Quiero tu boca, / mi muñeca, mi muñeca.

compositor reconocería, casi dos años después, su obsesión por construir la totalidad de los números a partir de motivos de jota, tal como se recogía en una entrevista realizada en las vísperas del estreno de *Las hilanderas*:

- Espere, espere La obra que más me costó es Los de Aragón, porque me empeñé en que todo fuera jota.
- La dificultad del pie forzado.
- ¡Claro! Me gusta creármelas<sup>37</sup>.

Ya hemos señalado en otras ocasiones que, más allá de su virtud para crear diseños melódicos, Serrano busca siempre un soporte rítmico reiterativo en la base instrumental; un patrón rítmico que caracterice el número. No faltaban modelos al compositor. De hecho había un buen número de páginas en zarzuelas con ritmo de jota; una cuantía considerable de jotas publicadas<sup>38</sup> a principios del siglo XX; y el propio maestro había hecho uso de este ritmo en varias partituras. El problema consistía en intentar adaptar motivos rítmicos distintos, insertos en las diferentes modalidades de jota, con tempos diferentes con el fin de dar el carácter adecuado a cada cantable, “forzando el pie” como el mismo compositor admitía.

El primer cantable, “Palomica aragonesa”, presente ya en la “Introducción”, cantado por un tenor (dentro) y que evocará Gloria, no presentaba dificultad métrica alguna en el acompañamiento instrumental elegido. Poseía uno de los patrones rítmicos más identificables de las jotas aragonesas. Mientras que para el *racconto*, que entona Agustín, parafraseando a Gloria, en el que se expone por primera vez el popular número “Agüita que corre al mar” (Nº1), hace uso de otro esquema rítmico característico de las coplas aragonesas, aproximándose al llamado vals-jota, al que se le añade otro esquema rítmico para formar una polisemia (Ejemplo 1). Ya, en la segunda sección del número, variará el acompañamiento presentando una fórmula rítmica tradicional más de la jota.

---

<sup>36</sup> Cuando Gloria retorna a la posada, un cliente le obliga a cantar el cuplé francés que cantó en el local de variedades, pero esta entona una jota acompañada por Agustín, con lo que la maña vuelve a identificarse con su tierra y, por extensión, con su país.

<sup>37</sup> Abraham Polanco, “Dos palabras con el autor. El maestro Serrano habla de los músicos españoles modernos”, *La Voz*, 15 de febrero de 1929, 2.

<sup>38</sup> Véase, por ejemplo: *Viva Aragón* de Justo Blasco; *Aragón* (jota popular) de Fermín María Álvarez; *Perlas de Aragón Jota* de F. Ayné Morales; *Las hermosas de Aragón* de Francisco García Vilamala; o *Soy de Aragón* de Luís Barta, quien dedico la pieza al maestro Pablo Luna.

Ejemplo 1. Introducción y N° 1. Agüita que corre al mar de *Los de Aragón*.

- Introducción

The musical score for the introduction is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features a vocal line for a Tenor (labeled 'Un Tenor (dentro)') and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro gracioso'. The piano part includes a 'Rondalla dentro' section marked 'pp' (pianissimo), which is highlighted in green. The vocal line begins with the lyrics 'Pa - lo - mi - ca a - ra - go - ne - sa'.

- N° 1. Agüita que corre al mar

The musical score for 'Agüita que corre al mar' is in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo starts as 'Moderato' and 'muy intimo' (marked 'pp'), then changes to 'Allegro moderato'. The piano part includes a section marked 'pp' and a section marked 'simile' (highlighted in cyan). The vocal line includes the lyrics 'A - güi - ta que co - rre al mar a - güi - ta que co - rre al'.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Además, ya en la narración de Agustín ha aparecido un motivo melódico-rítmico que tendrá presencia en otros números con el fin de denotar tensión dramática y resentimiento por parte del protagonista. Este mismo diseño lo escucharemos en los momentos previos al encuentro entre Agustín y Gloria. Es el protagonismo que Serrano otorga a la orquesta como parte de su cometido en la obra. Es más, el lamento quejumbroso de Gloria, a mitad de camino entre recitativo y canto (¡Ay! Madre de Dios...) está construido por la amplificación del valor de las figuras sobre este motivo cromático ascendente-descendente (Ejemplo 2), pero en el caso del diseño melódico de Gloria se altera el orden, primero es descendente y después ascendente.

Ejemplo 2. Nº 4A. Gloria y Coro interno de *Los de Aragón*.



Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Nuevamente en el Nº 2 se ofrecen más variantes de patrones anteriores y se continúa con la exposición de fórmulas (Ejemplo 3). Primeramente, en la parte de la rondalla, se observa una transformación, fruto de un desarrollo, sobre el patrón rítmico propuesto por la misma rondalla en la “Introducción” (y que se ha expuesto gráficamente). De otra, en la primera intervención dramática de la moza maña metida a cupletista, tras su presentación vocal con el cuplé francés, se transforma otra fórmula con ritmo sincopado utilizado anteriormente en 3/8.

Ejemplo 3. Nº 2. Palomica Aragonesa y Nº 4A. Gloria y Coro interno de *Los de Aragón*.

- Variante de la Introducción en el Nº 2.



- Fórmula rítmica en Gloria en el Nº 4A.

**Gloria.**

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.



Ya en el N° 3, la rondalla presenta un nuevo patrón rítmico en ritmo binario (Ejemplo 4) por tratarse del pasacalle de los rondadores. Es probable que Serrano estuviese pensando en las “brincaderas”<sup>39</sup>. La entrada del cantador en compás binario para entonar la copla (Ejemplo 5) supone para Serrano ajustar el metro tradicional ternario a la subdivisión que marca el pasacalle con la adaptación del acento al pulso.

Ejemplo 4. N° 3. Rondalla de *Los de Aragón*.

**Allegro moderato**

(Rondalla)

Ejemplo 4. N° 3. Rondalla de *Los de Aragón*.

**Un tenor (á placer)**

Can - te - mos a la Vir - gen

**Un tenor**

Hoy las vo - ces ron - da - do - ras pa - re - cen de pla - ta

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Sin embargo, la ruptura entre metro tradicional y pulso se escenificará en el cantable más popular de la partitura y el primero que presentó en el esbozo de aquel proyecto que Lorente y Serrano habían denominado *La triunfadora*.

<sup>39</sup> Según reflejan Jorge Álvarez y Luis Miguel Bajen en su estudio en el que se recogen y estudian las “pasabillas” o pasacalles danzados de Aragón, sería la voz empleada para referirse a los bailes de ritmo binario rápido, acompañados con saltos por los bailadores. Véase: Jorge Álvarez y Luis Miguel Bajen, *El libro de las pasabillas. Donde se recogen y estudian las “pasabillas” o pasacalles danzados de Aragón* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2013), 8.

Nos referimos a la jota que tiene el homónimo de la obra: *Los de Aragón* (como figura en la partitura que publicó Serrano) que entona Agustín, aunque el número es más conocido como “Cuántas veces solo” (Ejemplo 5). La romanza presenta una acentuación textual que no se corresponde con el metro elegido, pero sí que se adapta a la disposición ternaria tradicional de la jota.

Ejemplo 5. N° 4B. Los de Aragón de *Los de Aragón*.

**Poco menos**  
*brioso*

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

La importancia que Serrano otorga a la romanza, y en particular, a la jota que el protagonista ataca “brioso”, se observa ya con la enunciación del motivo inicial del tema en el encabezamiento instrumental con que se abre la parte musical en la “Introducción”. Aunque, en realidad, el trasvase de motivos temáticos y, en consecuencia, la rememoración de estos se ilustra de manera más evidente en el número que sigue a este cantable. Es el N° 4c el destinado a concentrar el material y donde las coplas de la jota se muestran en toda su identidad.

Además, en el referido número (el N° 4c), Serrano hace uso de una variedad modélica de canto, estilo y combinación lírica (Ejemplo 6). De una parte, es el momento dramático de Gloria, el cantable por excelencia, la jota de Gloria. Pero esta sección se conjugará con la entrada de Agustín en el discurso para conformar un dúo en el que ambos entonarán el tema musical que había expuesto la protagonista femenina (Ejemplo 6). El final de esta intervención conjunta lleva a una breve plática que sirve de pretexto para introducir una página coral, en consonancia con el espacio físico en que se desenvuelve la

escena, pero opuesto al estilo de los cantables de los protagonistas. Es la culminación de la partitura y de la obra.

La mención de la jota “Palomica aragonesa” a través de un tenor (dentro) contiene un componente simbólico (y psicológico para la propia protagonista) que sirve de cierre del número. Todo lo posterior, es decir, todo el “Final” estará destinado a evocar y asociar los temas con las escenas más impactantes o de mayor dramatismo que se han expuesto a lo largo de la partitura,

Ejemplo 6. Nº 4c Gloria, Agustín y Coro interno de *Los de Aragón*.

*Gloria .*

La vi-da en-te-ra da-ri-a tan so-lo por con-ser-var-lo

La vi-da en-te-ra da-ri-a por cre-er su ju-ra-men-to

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Más allá del uso de la rondalla como parte integrante de la sonoridad que ayuda a trasladarse a la misma Zaragoza, queda, sin embargo, en este tercer cuadro, una cuidada ambientación sonora que Serrano procuró en toda la obra y que denota su maestría para descubrir escenas donde el elemento sonoro podía hallarse presente. Ello queda evidenciado en dos detalles de gran sutileza: la breve página del coro de infantes que canta en el interior de la Basílica del Pilar, una observación de enorme perspicacia que ofrece una gran verosimilitud; y en la relación entre referencia a la Virgen (cual presencia de esta) y un fragmento de gran expresividad y ductilidad melódica sobre un pedal (Ejemplo 7).

Ejemplo 7. Nº 4c Gloria, Agustín y Coro interno de *Los de Aragón*.

Muy expresivo y ancho  
Lento  
mf  
Ped. Ped.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Tras este trabajo, puede entenderse la expresión de Serrano: «no soy un músico popular sino que se inspira en lo popular»<sup>40</sup>. Como refería el compositor, lo cómodo era transcribir melodías populares, en vez realizar un trabajo a partir de ellas. Un ejercicio que se veía reflejado, de manera particular, en la adaptación del metro binario al metro característico de la jota. El “pie forzado” de esta, como refería el redactor de *La Voz* y asentía Serrano. Pues, si bien encontramos páginas memorables de este ritmo en las zarzuelas, tales como la jota de “Los tres ratas” de *La Gran Vía* o “Nº 5c. Luchando tercios y rudos” de *Gigantes y Cabezudos*, todas ellas se asientan sobre el metro ternario, bien en 3/8 o 3/4.

Con todo, la importancia de la partitura de Serrano, dentro del contexto político, musical y teatral del momento, no reside tanto en la elaboración o en el diseño melódico como en su significación respecto a una visión regeneracionista del género lírico español. No hay más que acudir a las críticas del estreno para comprobar la incidencia compositor y obra vistos como redentor y vivificadora, respectivamente, de la identidad nacional y teatral.

Escuchando esta zarzuela hemos sentido toda la briosa pujanza que lleva a las almas la jota, el canto más nacional [...] Cuando el pueblo español ha dado de lado a ese marasmo que le atenaza y le retrotrae a época de servidumbre y de esclavitud; cuando ha querido ser algo que no sea morir asfixiado en el oprobio, lo ha hecho siempre al arrullo vivificador de una jota.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Abraham Polanco, “Dos palabras con el autor. El maestro Serrano habla de los músicos españoles modernos”, *La Voz*, 15 de febrero de 1929, 2.

<sup>41</sup> L.B., “Acontecimientos teatrales. Estrenos e inauguraciones de Pascua”, *La Época*, 18 de abril de 1927, 3.

Después de bastantes años de retiro de la vida y la producción teatral, el maestro José Serrano, de gloriosos antecedentes por ser uno de los pocos que libertaron a la música española de la esclavitud italiana, reaparece en este día del sábado con una zarzuela [...] que ha reverdecido todos sus laureles<sup>42</sup>.

Incluso, hay quien, siguiendo el afán de redimir el género, llega a colocar a Serrano en la línea de sucesión de Barbieri y Chapí. Este es el caso del crítico de *El Imparcial* en su discurso justificativo sobre el evento llevado a cabo en el teatro Centro de Madrid aquel sábado de Gloria, como aludían otros colegas suyos, en la amplia expresión de la palabra.

## **XII. 2. “Un desvío accidental” hacia la opereta: *La prisionera* y *Las hilanderas***

Mientras los toros y el fútbol ocupaban las primeras páginas, los estrenos se relegaban, en muchos casos, hacia la mitad o final del periódico, dedicándoseles a hacer referencia del evento en unas pocas líneas, sin entrar en la crítica propia de otros tiempos. El cine seguía su escalada imparable, atrayendo cada vez más público. Las noticias referentes al mundo teatral eran recogidas, en muchas ocasiones, en secciones con epígrafes tales como “sección de rumores”, tal era el caso del *Heraldo de Madrid*. Los informes de la Sociedad de Autores sobre asuntos como la reclamación de los derechos de autor a países, en especial trasatlánticos<sup>43</sup>, llegaban en las últimas páginas de los rotativos.

Tras formar compañía en el teatro Centro bajo la dirección de Serrano, a principios de 1927, este había prometido el estreno de varias obras. Había cumplido parte de su pacto al estrenar *Los de Aragón*, pero quedaba por consumir el resto. Así, con el fin de revitalizar el género chico, junto al “homenaje a la jota”, se había anunciado la puesta en escena de *Las Hilanderas* y otra obra más, sin anunciar el título. Serrano cumplió su palabra;

---

<sup>42</sup> «Fadrique», “Crónica teatral”, *La lectura dominical*, 23 de abril de 1927, 14.

<sup>43</sup> En uno de estos casos se encontraba una obra de Serrano, mencionada en el informe de 1927: «Baste señalar que en el Brasil, según se nos comunica, se acaba de adoptar como himno nacional uno de los más populares números de música del insigne compositor español D. José Serrano», *El Sol*, 17 de marzo de 1927, 9. No obstante, no hemos encontrado ningún número de Serrano que se relacione melódicamente con el himno de aquel país. Todos los datos indican que el himno fue compuesto en 1890 por Francisco Manoel da Silva.

aunque solo en parte. El estreno de *Las hilanderas* no tuvo lugar en el Teatro Centro, pero sí que vio la luz en el proscenio de aquel coliseo madrileño, tras el éxito de la obra baturra, *La prisionera*, estrenada en el referido recinto madrileño la noche del 29 de mayo de 1927.

La pareja Luis Fernández García<sup>44</sup> y Anselmo Cuadrado Carreño, que trabajaron al alimón en buena parte de sus producciones, pusieron en manos de Serrano (y/o de Balaguer) un libreto que parte de la crítica, incluso antes del estreno<sup>45</sup>, tachó de indefinido genéricamente y en el que, a pesar del calificativo de zarzuela por sus autores, se mostraban claras influencias de la opereta «a la antigua usanza, a base de príncipes románticos y ayos complacientes»<sup>46</sup>.

El asunto de la obra se desarrollaba en París durante el primer cuadro y durante los otros tres cuadros en un ducado imaginario (como en muchas operetas), Kislandia, cuyo mandatario había enviado a la capital francesa a su heredero, Máximo, para mejorar su formación. El instructor parisino, Lacousin, tiene una sobrina, Alicia, que por orden del ducado mantiene alejada del joven aristócrata (de ahí el título de *La prisionera*). Pero, como en tantos otros cuentos principescos, el encuentro entre ambos se hace inevitable. El regreso inesperado del heredero para cumplir obligaciones de estado no es óbice para que se encuentre en el ducado con su enamorada, ya que Alicia, “casualmente” ha llegado hasta allí convertida en estrella del cine. Las argucias del príncipe para evitar casarse con una marquesa, por deseo del consejo, harán que Alicia sea la elegida y termine en final feliz.

A lo idílico-sentimental se oponían escenas de cariz cómico, tal cual los mejores sainetes, a cargo de una pareja de catetos cordobeses, Trini y Curro, al servicio del profesor francés, metido el andaluz a mozo limpiabotas del príncipe, premiado por hacerle de correveidile. A esta mezcla ha de añadirse el cuadro del estudio cinematográfico, inserción de lo moderno y referencia a la actualidad recreativa del momento. Es, pues, natural que, ante

---

<sup>44</sup> Este dramaturgo y periodista, nacido en Sevilla en 1888 y fallecido en Madrid en 1974, era conocido en el ambiente teatral como Fernández Sevilla por su localidad natal.

<sup>45</sup> Si atendemos a la “crítica” de Carlos Bosch publicada por *El Imparcial* el mismo día del estreno en la que no hay referencia alguna de la recepción del público. Ello es comprensible, pues la valoración se realiza a partir del ensayo general. Recordemos que era práctica habitual la asistencia de público a los ensayos generales.

<sup>46</sup> F, “Estreno en el Centro”, *Heraldo de Madrid*, 30 de mayo de 1927, 7.

semejante panorama, aparezcan «todo género de motivos líricos, en desuso o de moderna acuñación, como son los dúos de opereta, con las ineludibles y uniformadas intervenciones corales, y los *fox* y pasodobles de carácter popular»<sup>47</sup>.

Contrariamente a lo habitual en la mayoría de obras con música de Serrano, la introducción de los números musicales de *La prisionera* se producen, en su mayor parte, sin justificación alguna y de forma dialogada. Es decir, no hay excusa para la inserción de algunos cantables que, perfectamente, podrían desarrollarse como escenas dialogadas. Puede entenderse el que la lectura de un poema escrito por Máximo a cargo de Alicia, dé pie a una romanza; o que el sueño o aspiración de Curro, precisamente, protagonista de algunos cantables, inspire un pasodoble; pero resulta menos explicable que tras la presentación oficial entre el duque y la actriz (en el segundo cuadro) en los estudios de cine, el diálogo de ambos devenga en forma cantada.

La partitura escrita por Serrano contó con la colaboración de su paisano Francisco Balaguer<sup>48</sup>, que a la postre había entrado a formar parte de la compañía formada por Serrano. Ello se advierte, de manera especial, en la orquestación. Si bien, en la mayor parte de los números se distingue la configuración melódica de Serrano, los pasajes instrumentales y el arropamiento orquestal de los cantables ofrecen una variedad tímbrica ornamental a la que no nos tiene acostumbrados Serrano.

La continua aportación de células motivicas de las diferentes secciones instrumentales es apreciable en la única partitura sobre la “Parte de Apuntar” que se conserva en la Sociedad General de Autores Española (SGAE). La búsqueda de la configuración del contexto sonoro más adecuado hace que participen la práctica totalidad de los instrumentos. Se observan intervenciones de flauta, fagot, clarinete, trompas o trombones, cuyos pentagramas no suele llenar Serrano; pero también hace uso del arpa o detalles del chelo.

---

<sup>47</sup> «Santorello», “Actualidades teatrales”, *Blanco y Negro*, 5 de junio de 1927, 76-7.

<sup>48</sup> Francisco Balaguer Mariel (Vilallonga, Valencia, 1896 – Argentina 1965) realizó estudios en el Conservatorio de Valencia para afincarse en Madrid como maestro director de compañías de zarzuela y dedicarse a la producción de este tipo de obras. Colaboró con Pablo Luna en *Sangre de reyes* (1925) y en *La prisionera* de Serrano.

A propósito de la partitura, y fruto de las habituales adaptaciones hasta la publicación final de libreto y/o partitura, se observan pequeños cambios, en algún cantable, entre el ejemplar depositado en la SGAE y el texto publicado por los propios autores. Así sucede en mitad del “Nº 3. Alicia y Máximo”, durante el diálogo apasionado entre los dos protagonistas tras su encuentro.

Max: Quiero en tus ojos  
 ir estudiando:  
 en ellos quiero  
 aprender a amar.  
 Quiero aprender a tu lado  
 el amar ansiado  
 que en horas felices soñó;  
 quiero romper las cadenas  
 que causan tus penas,  
 hechicera mujer.

Alicia: Temo abrigar esperanzas:  
 soñar que me quieres;  
 confiar en tu fé...<sup>49</sup>

En la partitura, antes de la intervención de Alicia y tras “hechicera mujer”, Máximo sigue cantando: “Quiero reinar en tu pecho/regir yo tu vida/ realizar mi ilusión/ quiero morir en tus brazos/ ceñirte en los lazos/ de ardiente pasión” (Imagen 1).

Imagen 1. Fragmento del Nº 3. Alicia y Máximo de la partitura para canto y piano de *La prisionera*.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line with lyrics: "jer Quie-ro rei-nar en tu pe-cho re-gir yo tu". The bottom system has a vocal line with lyrics: "vi-da reali-zar mi-lu-sio: que-ro mo-rir en tus". The piano accompaniment is written in the lower staves of each system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mf" and "metat.".

Reprografía sobre el material cedido por la SGAE de *La prisionera* para esta investigación.

<sup>49</sup> Luis Fernández de Sevilla, y Antonio Carreño, *La prisionera*. (Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1927), 17.



Queda una cuestión suscitada de forma sutil por el crítico de la revista *Blanco y Negro*: «Al parecer, la labor de Serrano en *La prisionera* ha consistido únicamente en dirigir y aconsejar al maestro Balaguer». La mayoría de los cronistas<sup>50</sup> silencian el nombre de Serrano al referir la autoría de la obra y, como el articulista de *El Imparcial*, nombran como autor musical a Balaguer: «obra de Sevilla y Carreño, con música de Balaguer»<sup>51</sup>. En este sentido, ya se ha comentado la más que probable aportación de Balaguer en la orquestación y, también, en algunos de los números. Es innegable, por otra parte, que Balaguer debía estar agradecido a Serrano por la oportunidad de unir su nombre al de este; como también lo estaban los libretistas. Es más, la obra llevaba una clarividente dedicatoria.

A D. José Serrano

Querido y admirado maestro:  
Al valioso apoyo de su colaboración se debe el buen éxito de esta obra. Conste nuestra gratitud por el galardón, que supone vez unida a nuestras modestas firmas la suya tan prestigiosa.

Luis F. de Sevilla,  
Anselmo C. Carreño.  
Francisco Balaguer

Con todo, no puede eludirse que los dúos de Alicia y Máximo tienen una gran similitud con la forma de componer de Serrano, como también el pasodoble (tras una marcha introductoria) que Curro entona al verse convertido (en sueños) en General (Ejemplo 8). Este, junto al otro número de Curro, Trini y la triples segundas (Nº 5), muestra el sello inconfundible de otros tantos producidos por Serrano, con su base rítmica imperturbable, sus contrapuntos ornamentales y su tradicional trio, en el caso del pasodoble.

---

<sup>50</sup> Véase al respecto las crónicas de *La Correspondencia M*  
*ilitar* del 1 de junio, firmada por P. Massa, o la de *El Imparcial* del día siguiente al estreno.

<sup>51</sup> Carlos Bosch, "De la vida teatral. Los estrenos de ayer en Lara y en el Centro", *El Imparcial*, 29 de mayo de 1927, 3.

Ejemplo 8. Nº 2. Curro de *La prisionera*.

The image displays a musical score for the piece 'Curro de La prisionera'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line with lyrics: 'ral Ge - ne - ral Ge - ne - ral de kis - lan - dia quie - ro ser pa or - de -'. Below the vocal line are three instrumental parts: 'mad' (flute), 'Cda' (clarinet), and 'Fag. Tpas' (bassoon). The second system continues the vocal line with lyrics: 'nar y man - dar y a - res - tar Ge - ne - ral ge - ne - ral de kis -'. This system includes 'Caja Pto' (drum) and 'C.B.' (bass) parts. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings like 'p' and 'mf'.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Aunque parte de la prensa intentó ver en *La prisionera* un éxito comparable a *Los de Aragón*, más por el duplo que formaban en la cartelera del Centro que por la recepción musical de ambas, lo cierto es que la obra no logró la resonancia mediática de su antecesora. Aquello no fue óbice, no obstante, para que la producción entrase en el circuito de algunas compañías. Resulta ilustrativo que a principios de agosto, el *Heraldo de Madrid* publicase, dentro de la sección “El teatro en América”, una noticia referente a la actividad teatral en México y de la compañía dramática nacional de Gómez de Vega en el teatro Fábregas de la capital azteca, en que se citaba lo siguiente:

La obra que les ha proporcionado mayores entradas ha sido “La prisionera”, de cuya protagonista hace una magnífica creación la notable artista [Mimí Aguglia]  
 “La prisionera” se anuncia en los carteles con la siguiente nota:  
 «Esta obra, cuyo valor artístico ha sido proclamado con caluroso aplauso por el público y la crítica de París, Berlín, Nueva York y Buenos Aires, lleva por primera vez a la escena

un asunto que, por su naturaleza requiere por parte del público el más amplio criterio moral»<sup>52</sup>.

Interesaban a Serrano los pingües que pudiera generar cualquiera de sus producciones, incluso en el extranjero; sin embargo, era aquí, en España, por el foco regeneracionista, donde podía defender sus intereses como autor y como empresario teatral. Ello explicita la inmersión de Serrano en un proyecto: la dirección artística, compartida con Pablo Luna, del Teatro Lírico Nacional<sup>53</sup>, con sede en la Zarzuela, a propósito de la situación artística de este teatro. Plan que no llegó a consumarse por circunstancias diversas, entre otras por el acuerdo del Estado con Moreno Torroba.

Resulta interesantísima la extensa reseña de lo acontecido, en palabras de Serrano a preguntas del entrevistador, para advertir factores que inciden en ese momento en el entorno lírico-teatral. En dicho interviú se aprecia con meridiana claridad el control que ejerce el directorio militar de la dictadura de Primo de Rivera sobre la producción del momento, incluidos viajes a «Paris y Milán a contratar elementos para la temporada de ópera»<sup>54</sup>; el juego y los intereses de las transacciones; los diferentes negocios de los mandatarios (por ejemplo el general Boceta es partícipe de una editorial de música de Barcelona denominada Vidal, Llimona y Boceta, que se hizo con la exclusiva de Serrano para el extranjero).

Pero, además, en la mencionada entrevista, Serrano reflejaba toda una declaración de principios e intenciones en el supuesto de que asumiese la dirección del teatro:

Y pedir –«no esperar a que las trajesen»– partituras españolas a compañeros españoles. En cuanto a mi... Si de algo iba a servir esa leyenda, ya vieja, de mi pereza era para dar a todos la seguridad de que mi nombre no acapararía el cartel. Yo no pensaba estrenar hasta que lo hicieran todos. Sólo les exigiría a éstos que cumpliesen una condición: la de que las obras fuesen de «asunto español» y de música española.  
[...] Como usted ve, mi plan era muy sencillo en cuanto a concepción; pero en el desarrollo haría falta una energía de que no carezco y poco afán de lucro personal.

---

<sup>52</sup> “El teatro en América. Noticias de Méjico”, *Heraldo de Madrid*, 3 de agosto de 1927, 5.

<sup>53</sup> Compañía creada con el fin de revitalizar el género lírico.

<sup>54</sup> “Melodrama del teatro de la Zarzuela y el teatro Lírico Nacional”, *Heraldo de Madrid*, 8 de julio de 1927, 5.

Sin embargo, Serrano no puede resignarse a algunos de sus propósitos, tales como, por ejemplo, “acaparar el cartel”, aunque fuese en otro coliseo, por lo que, tras el desencanto de la empresa del teatro Lírico Nacional, acaecido a principios de junio, Serrano se propuso desplazar la compañía que actuaba en el Teatro Centro. Tal como reflejan diferentes medios gráficos, la última semana del mes de agosto se hacía oficial la lista de miembros que conformaban la compañía lírica del maestro Serrano para realizar una turné por diferentes capitales del reino.

La gira, iniciada el día 7 de septiembre en Valladolid para recorrer varias provincias (Zamora, León y Burgos y Zaragoza), tenía como destino final el teatro barcelonés Eldorado<sup>55</sup>, con el que se había suscrito un compromiso de estrenar el último trabajo inédito de Serrano, *Las hilanderas*, y ofrecer el resto del repertorio programado, configurado por las últimas obras estrenadas por el maestro y algunos de sus éxitos más sobresalientes.

A la intensa actividad teatral en la capital condal se unían la avidez por contemplar las últimas producciones de Serrano; las perspectivas del próximo estreno *Las hilanderas* y las expectativas suscitadas en torno a ella como acicate del resurgimiento del género lírico español y nuevo éxito de Serrano. De todo ello se hacía eco la prensa local:

Aunque la empresa del favorecido teatro de la plaza de Cataluña guarda hasta ahora absoluta reserva en lo referente a este importante estreno, nos consta que desde hace días se están ensayando activamente el libro y la música de “La Hilanderas”, que se señala como la obra mejor lograda del maestro Serrano, por la técnica y la inspiración de la partitura

Con esas referencias no es de extrañar que se considere en los medios teatrales el estreno de «Las hilanderas» como uno de los acontecimientos líricos más considerables del teatro contemporáneo<sup>56</sup>.

Y hasta los rotativos madrileños dedican cierta atención al próximo estreno del maestro Serrano, si bien con cierto sarcasmo, al publicar la última página de la obra bajo el título “Por fin ha terminado el maestro Serrano «Las Hilanderas»” y en el que figura a pie de página:

Suele decirse que el maestro Serrano es una víctima de la pereza, y nosotros, deseosos de que se desvanezca esta leyenda le hemos pedido la última página original de su

---

<sup>55</sup> En la actualidad es el café Zurich.

<sup>56</sup> “Música y teatros”, *La Vanguardia* (Barcelona), 23 de noviembre de 1927, 23.

nueva obra «Las hilanderas». Hela aquí. ¿Qué mejor demostración del espíritu de trabajo que anima al notable maestro?<sup>57</sup>

*Las hilanderas* era el primer trabajo<sup>58</sup> en el campo del teatro lírico del polifacético Federico Oliver<sup>59</sup> (aunque ya gozaba de buena reputación como dramaturgo) quien dedicó el libreto a Luis de Armiñán y Pérez<sup>60</sup>. Oliver situó la acción en la Italia de 1796, con referencias, enclaves y personajes reales. De hecho Liorna era la actual Livorno; el Gran duque de la Toscana (Fernando III) regía en aquellos momentos el territorio y Bonaparte era general durante la Revolución francesa aludida. Sin embargo, como el mismo escritor declaraba: «a pesar de la época y de que figura en ella el gran duque de Toscana no tiene carácter histórico alguno»<sup>61</sup>. Como tampoco pudiera deducirse del título de la obra.

Llegados a este punto, algunas coincidencias con *La canción del olvido* son ineludibles: misma época y casi mismos años (1799 en *La canción del olvido* y 1796 *Las hilanderas*); parecida ubicación geográfica (costa mediterránea) en el mismo país; capitanes donjuanescos; damiselas aristocráticas: princesas (“Rosina” en la obra de Fernández Shaw y Romero) o condesas; mismo entorno inicial: posada en la que se reúne la soldadesca y algunos oficiales que presumen de sus amoríos y lanzan burlas sobre las afectadas; y conquistadores de corazones que sufren escarnios en venganza por sus actos: el burlador burlado. Pero había un componente importante que le daba “españolidad” a *Las hilanderas*: la fémina en cuestión es de ascendencia española y el “héroe” militar también.

El asunto contenía todos estos ingredientes: hasta la venta llega un capitán español D. Leandro de Valor con el propósito de reunirse con su esposa, Angélica, a quien se unió en matrimonio secreto (“por poderes”) y a la

---

<sup>57</sup> “Teatros y cines”, *Heraldo de Madrid*, 25 de noviembre de 1927, 5.

<sup>58</sup> Y, prácticamente el único, con excepción de *El hermano lobo*, estrenada también en Barcelona en 1933, con música de Manuel Penella.

<sup>59</sup> Federico Oliver Crespo (Chipiona, Cádiz, 1873 - Madrid, 1957), fue no solamente escultor, sino que se sumergió pronto en el entorno teatral, siendo dramaturgo, director teatral y presidente de la Sociedad General de Autores.

<sup>60</sup> Luis de Armiñán y Pérez (1871-1941) era yerno del autor del libreto, Federico Oliver. Estaba casado con la hija del escultor y dramaturgo, la actriz Carmen Oliver Cobeña, y era padre del famoso cineasta Jaime de Armiñán. Periodista y redactor del *Heraldo de Madrid*, ostentó varios cargos políticos, entre ellos el de Ministro de Trabajo, Comercio e Industria (por brevísimos espacio de tiempo: del 3 al 15 de septiembre de 1923), y fue gobernador civil de varias provincias como Lugo, Cádiz y Córdoba.

<sup>61</sup> “Música y teatros”, *La Vanguardia* (Barcelona), 1 de diciembre de 1927, 21.

que no ve desde su niñez. Sin embargo, ambos poseen un santo y seña en forma de canción para reconocerse. En la misma posada se halla el capitán Fabricio quien relata sus hazañas donjuanescas y entre cuyas empresas está la de conquistar a Angélica. Al escuchar Leandro el nombre de su amada y la vileza del capitán italiano le reta. La intervención del Gran duque de Toscana, recién llegado al mesón, convierte la contienda en desafío. El alquimista Farello, que ha estado pululando por el local, ha arrastrado a Leandro hasta su cueva con la promesa de un medallón que sirve de talismán de fidelidad y a cambio ha conseguido sonsacar a Leandro la canción-contraseña que luego venderá a Fabricio para que pueda seducir a Angélica. El recato y la perspicacia de esta, junto a la comparecencia de una de sus ayudantes, que reconoce a Fabricio, truncan los planes del fracasado donjuán que, junto con su lacayo Bertoldo son humillados y forzados “por la tradición del castillo” a vestirse de hilanderas. De ahí el título de la obra.

Más allá de las situaciones musicales convencionales derivadas del libreto (puesto al servicio del compositor), encontramos cantables cuya inserción no ofrece justificación, fruto de la influencia de los cuplés en boga. Así, la especial pericia de Serrano para extraer paisajes sonoros se ve reflejada en las exhortaciones maquiavélicas, la canción “veneciana” que sirve de contraseña, el canto para disipar o distraer los miedos, la “serenata” de Fabricio a los pies del balcón de Angélica, o la respuesta anímica entre el resentimiento y la continuación de la farsa (por parte de Angélica hacia Leandro). Todas estas escenas se atienen al protocolo músico-teatral del género en *Las hilanderas*.

No obstante, Serrano (y Oliver) introducen momentos musicales que no excusan su aparición. Aun así, puede entenderse que el calor y ánimo de una botella de Borgoña enardezca los ánimos de Leandro para canturrear su presencia en Italia (Nº 1 “Amores me traen a Italia”), aunque nadie le pregunte por el motivo de su llegada a aquellas tierras. De igual modo, resulta forzada la situación musical en la que el brujo Farello recibe cantando, en su cueva, a Leandro. Algunos de ellos sirven de soporte sonoro de la escena, como la que se produce entre la sirvienta, Catalina (Susana, en su papel de ayudante de la condesa) y el comilón Bertoldo.

Los elementos compositivos del estilo de Serrano son también palpables, como no podía ser de otro modo, en *Las hilanderas*. La práctica totalidad de los cantables y partes instrumentales se estructuran en torno a temas, urdidos en un par de motivos rítmico-melódicos, con el soporte de una base rítmica incisiva, que son reincidentes en el propio cantable y, algunos de ellos, exportados a otros cuadros y escenas como asociación con un personaje, un concepto o una situación (Ejemplo 9). Esta traslación es evidente en esta partitura de Serrano, siguiendo el paradigma de otras creaciones que le encumbraron.

Ejemplo 9. Nº 1. Canción. Leandro y Nº 3. Leyenda de la gondolera de *Las Hilanderas*.

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 1, is in the key of D major (two sharps) and 6/8 time. It features a vocal line with lyrics 'A- mo - res a- mo - res me traen al ta lia,' and a piano accompaniment consisting of a rhythmic bass line and chords. The second system, starting at measure 29, is in the key of B minor (two flats) and 6/8 time. It features a vocal line with lyrics 'Y los di - as pa sa - ba so - ñan - do en su qui - me - ra y en su gón - do - la a - le - gre can - tan - do' and a piano accompaniment with a more complex rhythmic pattern. Dynamics such as *f*, *p*, and *pp* are indicated throughout the score.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Aunque era costumbre en Serrano ofrecer varios temas en el “Preludio”, este es dedicado a la presentación del motivo con que principia la invocación satánica que realizan Fabricio y Farello (el brujo) al final del Cuadro 2º (Escena

XV). Si bien, el motivo inicial se advierte también en la mayoría de los temas, como el entonado por Leandro en la posada (Nº 2B). En cambio, Serrano realiza la concentración temática en el intermedio instrumental que precede al segundo cuadro (Nº 1B. Orquesta sola). Es allí donde se cita el tema que ha entonado Leandro en la posada; la tensión ambiental generada por la introducción instrumental en el encuentro en la cueva entre Leandro y el brujo (Nº 2A); y la reacción de Leandro ante la “desaparición de la imagen” de Angélica durante el conjuro del mago (Nº 2C)

Ejemplo 10. Nº 2B. Canción de la rosa. Leandro de *Las hilanderas*.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Como puede deducirse, es el Cuadro 2º el de mayor relevancia dramática, donde se explayan los pensamientos y sentimientos del enamorado Leandro y, en consecuencia, donde aparecen los temas más significativos de la obra: la canción secreta de los amantes y el sobrecogimiento del capitán español por el “desvanecimiento” de su amada. El dramatismo percibido por Serrano obliga a este a la utilización de recursos característicos como la exposición temática en modo menor; el uso de grandes sonoridades; y la extensión de los registros en las distintas secciones, junto al uso de matices y elementos sonoros, como por ejemplo, el empleo de pedales (Ejemplo 11).



Ejemplo 11. N° 2c. Leandro, Farello y Fabricio de *Las hilanderas*.

The image shows a musical score for three parts: a vocal line in bass clef, a vocal line in treble clef, and a piano accompaniment in bass clef. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The vocal lines contain the lyrics: "¡Sa - tán! ¡Sa - tán! ¡Rey del A - ver - no!". The piano accompaniment includes markings for "gliss." and "Ped.".

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Si los cantables de tiple y/o tenor suelen deparar, como así lo hicieron, el entusiasmo del público; la crítica, de Barcelona y Madrid<sup>62</sup>, se hacía eco, además, de dos intervenciones que otorgaban un gran mérito al compositor: el intermedio instrumental entre los dos actos y el referido cuadro segundo, que tiene como protagonistas al mago, al capitán español y al italiano. La tensión dramática es reforzada por Serrano con el manejo de la masa instrumental, fundamental en la participación del carácter ambiental del momento. Es, sin embargo, la variedad de caracteres que se recogen en la escena musical la que otorga el reconocimiento de público y prensa.

Por todo ello, *Las hilanderas* fue considerada en su momento una de las obras más meritorias de Serrano, aun a pesar de que no tuvo la repercusión mediática de otras producciones. Más de un año tardaría en presentarse en Madrid<sup>63</sup>. Sin embargo, antes del estreno madrileño, fue el público valenciano el que tuvo el privilegio de ver estrenada la obra. Serrano, convencido del favor de sus paisanos, concentró aquella próxima temporada de primavera de 1928 en Valencia con el aliciente del estreno de *Las Hilanderas* en el teatro Apolo<sup>64</sup> de aquella ciudad. La prolongación de la temporada en dicho teatro solo es brevemente interrumpida por un compromiso (apenas diez días) con el teatro

<sup>62</sup> Véanse *ABC*, 4 de diciembre de 1927, 42; *Heraldo de Madrid*, 5 de diciembre de 1927, 6; *La Época*, 5 de diciembre de 1927, 3; *La Voz*, 6 de diciembre de 1927, 2; y *La Vanguardia* (Barcelona), 7 de diciembre de 1927, 17.

<sup>63</sup> El estreno madrileño tuvo lugar la noche del 15 de febrero de 1929 en el Teatro Fontalba.

<sup>64</sup> También era conocido como Teatro-Circo Apolo.

Circo de Zaragoza; a sabiendas de que *Las hilanderas* «llena Apolo. La huerta entera se arremolina, en camiones y autos, a las puertas del teatro. Dentro esta Serrano»<sup>65</sup>, que concluirá temporada en este coliseo con el resto de su repertorio.

### **XII. 3. El retorno a los inicios: *Los claveles* y *La Dolorosa***

Serrano tenía una estrategia perfectamente trazada: explotación de su corpus zarzuelístico a través de una compañía formada por él mismo y mediante la cual estrenaría, cada cierto tiempo, en el teatro que la acogiese durante la temporada (o parte de ella). El resto de la misma, realizaría una turné por provincias con los últimos estrenos, los más sonados, incluyendo, además, otras producciones de gran resonancia en su día, que se identificaban con el propio compositor y su aportación al género lírico español. Precisamente con el estreno de *Las Hilanderas* en el Teatro Fontalba se iniciaba la andadura la compañía que el maestro Serrano había formado con el fin de explotar esta última producción y con vistas a estrenar la próxima: *Los claveles*.

Aun más, el que Serrano no iniciase la temporada hasta febrero del mismo 1929, no era óbice para que se mantuviese de plena actualidad dentro del entorno teatral, dentro de las “noticias”, chismorreos o “Sección de rumores”, como las titulan algunos rotativos. Sirva como breve muestrario estas:

Por cierto que el autor de “La Reina mora” nos asegura que hace siete años tiene terminada la partitura de “La venta de los gatos”. “Nadie lo creerá –dice Serrano– pero así es. Claro está –agrega– que los Quinteros, para nombrarme ya los gatos, después de veinte años o más de hacerlo, han trastocado múltiples máximas, consejos y dichos, a saber: “El lobo escaldado, del agua fría huye”, “De noche, todos los loros son negros”, “Tiene siete leones en la barriga”; “Asistieron cuatro galgos”; “Tiene siete vidas, como el mono”, “Le dieron topo por liebre”, etc., etc. Delante de mi –termina el gran músico– ya no nombran los gatos. Pero... la partitura está concluida”<sup>66</sup>.

- Que el maestro Serrano está muy ilusionado con su próxima temporada del Fontalba.
- Que el gran músico valenciano, selecto catador de noveles artistas, reserva alguna sorpresa grata<sup>67</sup>.

<sup>65</sup> Federico Miñana, “El tablado de Valencia. El teatro cock-tail”, *Heraldo de Madrid*, 14 de abril de 1928, 5.

<sup>66</sup> “Información teatral. Cock-tail”, *El Sol*, diciembre 8, 1928, 3.

<sup>67</sup> “Teatros y cine. Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 10 de diciembre de 1928, 5.

- Que para la formación que don Eugenio Casals y el maestro Serrano llevarán al teatro Fontalba cuando Margarita Xirgú termine su actuación ha sido contratada la primerísima tiple cantante Blanquita Asorey<sup>68</sup>.
- Que el maestro Serrano elogia sin reservas el compañerismo e hidalguía del empresario de la Zarzuela, Sr. Aranguren<sup>69</sup>.

Y cuando no ofrecía noticia, se buscaba su presencia para arrancar algunas declaraciones, como las realizadas a propósito del estreno de *Las Hilanderas* en el teatro Fontalba. Esta entrevista revela algunos aspectos sobre su visión acerca de varios temas de actualidad, tales como la compra-venta del teatro Apolo por un reconocido banco, los libretos del momento, la creación de números, las instrumentaciones en otros géneros, como las revistas o music-halls... y, a colación de todo ello, la crítica hacia *El sobre verde*, “sainete con gotas de revista” en palabras de sus libretistas: Enrique Paradas y Joaquín Jiménez, cuyo compositor era Jacinto Guerrero.

La doctrina en pro de la regeneración del género chico se plasma en algunas de las respuestas de Serrano. La queja de los asuntos de los libretos: «Desgraciadamente, los libros rara vez tienen...Lo ordinario es que le brinde a uno dúos de esos de: Te quiero, / te adoro, / mi vida, / mi bien. Y hay que poner música a cuatro tonterías»<sup>70</sup>; los géneros de moda, los que la cultivan y el proceso de elaboración o creatividad: «¡Pero si es la verdad! Yo voy a poner un letrero a la puerta de mi casa: “Se hacen obras en quince días”»; y, cómo no, de su reiterada concurrencia a la inspiración popular:

- Yo hago música a base del ambiente popular. ¡Del ambiente!
- ¡Del ambiente!
- Sin coger un trozo popular y llevarlo al teatro. Eso es otra cosa.
- ¿Qué cosa es eso?
- Lo hacen todos y  
[...]
- ¿Ponemos... un simple correo
- Pongámoslo. Lo gracioso es que...Escriben una zarzuela. Y mientras los cómicos cantan o bailan como en tal o cual sitio –la Mancha, por ejemplo–, es una cosa popular. Pero quedan solos el tenor y la tiple, y se acabó lo popular, se acabó la Mancha.

<sup>68</sup> “Teatros y cine. Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1928, 6.

<sup>69</sup> “Teatros y cine. Sección de rumores”, *Heraldo de Madrid*, 22 de diciembre de 1928, 5.

<sup>70</sup> Abraham Polanco, “Dos palabras con el autor. El maestro Serrano habla de los músicos españoles modernos”, *La Voz*, 15 de febrero de 1929, 2.

Y, para vivificar el teatro lírico español en toda su identidad, no resultaba nada más ideal que un sainete de costumbres madrileñas, demandado por Serrano, según relata Vidal Corella, a Fernández Sevilla y Carreño. Aun a pesar de la vetustez que implicaba esta modalidad genérica: el mundo de chulos, chulaponas, frescos, perdonavidas, burladores/ras, burlados/as, enredos y malentendidos amorosos del Madrid de finales del XIX, el libreto que Fernández Sevilla y Carreño intentó adaptarse al entorno “actual” del Madrid de la época. El resultado de este empeño fue el nacimiento de *Los claveles*, estrenado en el teatro Fontalba el 6 de abril de 1929, cuyo primer cuadro se desarrollaba en una fábrica de perfumes, “Los claveles”, de ahí el título de la obra y, también, uno de los símbolos o distintivos de los chulapos y chulaponas del Madrid de la segunda mitad del XIX y principios del XX.

Resulta chocante que Serrano, que se refería con cierto desdén a los versos amorosos como base de los cantables, se encuentre en *Los claveles* con el manido asunto amoroso, desde una doble vertiente: el del fariseísmo, presente en el mundo de las chulapas; y, justamente lo contrario, el de la ingenuidad. Este antagonismo también es palpable en el planteamiento de ambas historias. Mientras Rosa y Fernando, protagonistas, se limitan a un juego en el que ella, queriendo burlarse del galán, termina siendo la víctima de sus propias tretas; la otra pareja amorosa, Jacinta y Goro, de cariz cómico, arrastra una serie de enredos que terminan con la elucidación de la madre del chico, la “señá Remedios”. Como es de esperar, ambas historias terminan con un final feliz.

Estas dos parejas acaparan la totalidad de los cantables del sainete; aunque, en la peculiar habilidad de Serrano para descubrir escenas sonoras, se inserte un coro de obreras, con el fin de explicitar el “ambiente popular” a que hacía referencia Serrano con anterioridad. Ciertamente, no se trata de una canción popular, aunque su conformación muestra una cercanía a este espécimen. Pero Serrano ha mostrado, previamente, en la introducción y la consiguiente intervención de Jacinta (una réplica de la presentación instrumental), un diseño rítmico de dos simples células motívicas (Ejemplo 12), cuya combinación con la base rítmica darán como resultado esta página coral en do mayor, con acento costumbrista.

Ejemplo 12. Introducción y N° 1. Rosa, Jacinta y obreras de *Los claveles*.

**Moderato.**

**Allegretto.**

Di-ce que se va con o - tra el mo - ci - to que me quie-re; di - ce que se va, di - ce que se va

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

También los elementos de los dos temas que conforman el duetto cómico entre Jacinta y Goro muestran afinidades con los del tema esbozado en la introducción. Sin embargo, puede observarse el trabajo de estos motivos en el “N° 3. Rosa, Fernando, obreras y empleados”. Los motivos se adaptan para producir variantes que aparecen con un nuevo carácter al aplicarse recursos de acentuación y agógica. Esto es visible en las intervenciones temáticas de los protagonistas: el saludo inicial de Rosa y la intervención de Fernando, antes de despedirse (Ejemplo 13).

Ejemplo 13. N° 3. Rosa, Fernando, obreras y empleados de *Los claveles*.

**Andantino** ROSA.

Ten-ga us-té bue-nas tar-des se-ñor ca-je-ro y con-tes-te, si quie-re co-rres-pon-der,

**Moderato** FERNANDO

Cuan-do un hom-bre de bien di-ce co-mo yo su sen-tir no es jus-to el des-dén ni es no-ble el re-

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

La romanza de la tiple, “Nº 4. Escena lírica”, de carácter introspectivo, el cantable que entona Rosa al ver a Fernando con otra muchacha, participa de las células anteriores. Este número (Ejemplo 14), el más dramático dentro de la obra, ofrece la parte contrastante con el desenfado por el que transcurre la mayor parte del sainete. Ello hizo que, el día del estreno, el público demandase su repetición en varias ocasiones. Para escribir el número Serrano se sirvió de dos temas repetidos y alternados, de ocho y cuatro compases. Eso sí, con una base rítmica, en especial para el segundo de los temas, insistente y penetrante que muestra reminiscencias de la “canción del mendigo errante” de *Alma de Dios*.

Ejemplo 14. Nº 4. Escena lírica. Rosa de *Los claveles*.

¡Mal di to se a mi si no! ¡Mal di ta se a mi suer te! ¡Por qué te  
vi en mi ca mi no y lle gué a que rer te

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

El “Intermedio” al tercer cuadro recoge todos los temas expuestos por los protagonistas, empezando por el que acabamos de señalar, correspondiente al segundo de los temas del Nº 4. O, dicho de otro modo, «todos los números de

frases cortas y reiteradas, a más de los “bises” obligados por el público, se repiten en finales, principios e interludios»<sup>71</sup>. Este número no se registró en la grabación que se realizó del sainete<sup>72</sup> en 1954 por la discográfica Montilla<sup>73</sup>, sin embargo, la práctica totalidad de él (con la inclusión del tema del N° 4 que se muestra en el ejemplo anterior) aparece como “Preludio” en el registro sonoro. No existe, en cambio, el número de “Preludio” en la adaptación para piano y canto editado por Unión Musical Española y depositada en la SGAE que hemos trabajado. A tenor del libreto, con el cambio de escenario, y dado que Serrano especifica “Introducción y N° 1”, no parece lógica la existencia de una introducción y un preludio en la misma obra.

Como contrapunto a la aflicción de Rosa, Fernando expone un monólogo (N° 5) en el que, aun enmascarando un cierto contenido misógino, el texto debe enmarcarse en el contexto de la trama, como respuesta irónica a las pretensiones de la jactanciosa y petulante obrera. Y, nuevamente, encontramos células rítmicas afines a las presentadas con anterioridad en la melodía del cantable que entona el tenor. La variación que plantea Serrano no puede eludir dicha relación. De igual modo, y como es propio de los números de Serrano, una base rítmica reiterativa que soporta la línea melódica de la voz se halla presente, también en este número (Ejemplo 15); el más ovacionado, junto al anterior, el día del estreno del sainete.

---

<sup>71</sup> B, “Información teatral. En Fontalba”, *La Voz*, 7 de abril de 1929, 2.

<sup>72</sup> Existen cinco versiones diferentes. La más próxima a la del sello Montilla es la que grabase María Espinalt y Pablo Civil para el sello Emi Hispavox. Asimismo, Teresa Berganza y Plácido Domingo también realizaron su versión para el sello BMG Alhambra.

<sup>73</sup> Con Lily Berchman (Dolores Pérez) en el papel de Rosa, José Picaso en el de Fernando, Delia Rubens en el de Jacinta y Santiago Ramalle en el de Goro, con el Coro de Cantores Líricos y la Orquesta de Cámara de Madrid, bajo la dirección de Daniel Montorio y Enrique Navarro.

Ejemplo 15. Nº 5. Monólogo de *Los claveles*.

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

El dúo final entre Rosa y Fernando (Nº 6) adolece de la fuerza dramática que caracteriza este tipo de números, en algunas obras de Serrano, como momento culminante de la representación, al tiempo que muestra las mismas características estilísticas que los cantables anteriores. Y es que, Serrano, en expresión del crítico, «igual a la que siempre ha confeccionado»<sup>74</sup>, estructura este cantable sobre las mismas bases que los anteriores.

Aunque música y libreto de *Los claveles* fueron elogiados por la gran mayoría de los medios informativos y algunos los presentaban incluso como modelos para la causa revitalizadora del género chico, no faltaban las comparaciones y reproches. Si el sainete es un reflejo de la vida social de un sitio geográfico concreto y dibuja los tipos que podemos encontrar en él; entonces, ¿dónde se refleja el ambiente sonoro del Madrid del momento? ¿Qué hay de los ritmos de moda? La referencia anterior, como la que sigue, planteaba de manera sutil esta y otras cuestiones, tales como el modelo creativo de Serrano y la estructuración de los números, con la consecuente facilidad receptora para los oyentes.

La partitura del maestro Serrano es típicamente suya: fácil, airosa a ratos, de rompe y rasga cuando el momento lo requiere (y lo requiere con frecuencia), y no hay engaño en decir que es típicamente suya porque apenas se diferencia en novedad u originalidad del resto de su producción, aun cuando poco quede ya de aquella fresca melódica de antaño [...].

Mas, desde hace algún tiempo, las zarzuelas se hacen con dos compases de música, hábilmente manejados. La fracesita del monólogo se repite en el intermedio, después se

<sup>74</sup> B, "Información teatral. En Fontalba", *La Voz*, 7 de abril de 1929, 2.



presenta como recurso supremo del dúo, y si no se le dan unos cuantos golpes más todavía es porque la obra se acaba antes de haber tiempo para ello. Mala memoria tendrán los auditores de "Los claveles" si no se saben la partitura de pe a pa. Entre los bises y las repeticiones naturales, total, catorce veces cada frasecita<sup>75</sup>.

Una relectura en profundidad de esta cita propende a la inmersión en el contexto del teatro lírico en general; no únicamente a la situación del género chico y su pretendida restitución, sino de su acepción en cuanto a espectáculo de variada oferta y de presencia indiscutible por aquellos años, como son las revistas y los músic-halls. Es este un punto de vital importancia a tenor del éxito de *Los claveles* y el cruce de acusaciones, declaraciones y reproches sobre trabajos de Serrano y otros colegas. En este sentido, Serrano, siempre combativo, proporcionó más de un titular, en defensa de sus intereses más que de sus creencias, que contribuían a incrementar el atractivo del entorno musico-teatral procurando el juego a los periodistas.

Tal como se ha referido, con motivo del estreno de *Las Hilanderas*, Serrano había cuestionado el mérito del trabajo realizado por Jacinto Guerrero en *El sobre verde*. Pero la respuesta no se hizo esperar, cinco días después, y como consecuencia de un supuesto fracaso de la revista *El mantón español*<sup>76</sup>, se publicaban en otro medio unas extensas declaraciones de Guerrero en las que se quejaba de una conspiración de algunos autores contra su persona y culpaba al maestro Serrano del revés sufrido con la mencionada revista. Pero había más. Por su trascendencia, reproducimos gran parte de estas manifestaciones del maestro Guerrero.

Me echó encima al público desde las columnas de un diario de la noche. Ya cuando lo de la venta de Apolo me tiró la puñalada de que «El sobre verde» había prostituido toda la historia artística del hermoso coliseo. Yo esperaba que ese periódico que prestó sus columnas para que me atacase Serrano me las brindaría para mi defensa. No ocurrió así; allá ellos. Si se compara mi conducta con la de Serrano, ¡bien nos diferenciamos! Él retrasó cuanto pudo la creación del Teatro Lírico Nacional; durante el tiempo que fue Empresa no toleró que nadie estrenase, y cuando no tuvo más remedio que cambiar de espectáculo substituyó, el que tanto alardea de pureza, la música por el circo. Y toleró, ¡pásmate!, que en el patio de butacas de la Zarzuela se lidiara un toro. Habla luego mal de la revista y de los trucos de la revista; pues apunta otra vez. Cuando «El príncipe Carnaval» no se deshonró repartiendo martillos a los espectadores para que jalearan un número, [el foxtrot de los martillitos] y en «El príncipe se casa», aparte de algunos números que hizo, coreaba sin sonrojarse otros franceses: charlestones y fox-

---

<sup>75</sup> S, "Información teatral. Fontalba", *El Sol*, 7 de abril de 1929, 3.

<sup>76</sup> Con texto de Joaquín Guichot y música de Jacinto Guerrero. Esta revista, presentada como zarzuela de gran espectáculo en dos actos y doce cuadros, fue estrenada en el teatro Price de Madrid el 19 de febrero de 1929.

trots. Y conste que si Serrano fuese a estrenar hoy, mañana o en fecha reciente me callaría. ¡Ante todo soy buen compañero!<sup>77</sup>.

Sin embargo, consciente del prestigio de que goza Serrano en el entorno madrileño (y en otras provincias), Guerrero no duda en encomiarle, pero, eso sí, bajo la irónica acuñación de “músico español popular por excelencia”. Es el vocablo “popular” (como sinónimo de folclórico) el que más va a doler a Serrano. Aunque no menos entusiasmo le causaría la divulgación de ciertos episodios protagonizados por este.

Lo elogí y lo elogiaré siempre. Creo que Serrano es el músico español popular por excelencia, pero es intolerable su eterno papel de víctima y que habla mal en toda ocasión de músicos, libretistas, cómicos y de todo bicho viviente. Porque «Las hlanderas» no tuvieron un buen éxito en Barcelona con dos actos echó la culpa al libretista, y le obligó a que se la refundiese en uno. Vino quejándose de los libretistas. Todos están agotados –dijo– Yo he de defenderlos, preguntándoles: ¿Tan débil le parece a Serrano el libreto de «La venta de los gatos» que no concluye de ponerle música? Además, ya te harta de oírlo que yo no sé una palabra de mi oficio. Pues bien: como me ataca, me defiendo.

Finalmente, el toledano termina retando musicalmente a Serrano, para lamentar la polémica suscitada y volver a mostrar su “aprecio y admiración” por este.

Yo, sin perder la ecuanimidad ni la sonrisa, voy a hacerle una invitación al autor de esa joya que es «La canción del olvido».

¿Aceptaría el que se constituyese un Tribunal por los elementos musicales más competentes de España, ante el que nos presentaríamos los dos para someternos a la prueba de desarrollar e instrumentar en veinticuatro horas un motivo que aquel nos diese, y a ser posible que fuese un concertante?

Por mi parte estoy dispuesto. Mi historia de músico no es despreciable, como cree Serrano. Yo he recibido de manos de D. Tomás Bretón, ¡nada menos!, en el Conservatorio un premio que hacía diez años que no se daba: el de armonía [...].

–Y todo esto créete que me gustaría habérselo dicho a Serrano en persona: la enfermedad me lo ha impedido. ¡Y siento decirselo, porque yo le admiro de todo corazón!

El *Heraldo de Madrid* termina situándose al margen del conflicto asegurando que en un principio se dudó de su publicación por las posibles consecuencias pero, finalmente, se optó por que viese la luz esperando que «de él saldrán limpios de todo resquemor». Curiosamente, el subtítulo del artículo era “Los autores después del estreno”, justo lo contrario de la columna

---

<sup>77</sup> “Intereses teatrales. Los autores después del estreno”, *Heraldo de Madrid*, 22 de febrero de 1929, 5.

del otro periódico implicado en la cuestión, *La Voz*, que había titulado su sección “Antes del estreno”. Y no tardó el diario en responder a Guerrero. Al día siguiente de la publicación del interviú de Guerrero, *La Voz* publicaba parte de las declaraciones del toledano para, acto seguido, dejar claro que no se había beneficiado a Serrano ni se le había denegado a Guerrero su turno de réplica. El folletín no terminó ahí, y, de nuevo, el *Heraldo de Madrid* publicó en defensa de Guerrero (bajo el título de “Incongruencias. La camisa de once varas”) por la falta de deferencia por parte del reportero de *La Voz* al no visitar a Guerrero con motivo de su estreno de *El mantón español*.

Que se sepa, el reto lanzado por Guerrero a Serrano nunca se llevó a cabo y ambos siguieron preparando sus respectivos estrenos. Poco más de un mes después de la querrela, Serrano daba a conocer *Los claveles* y tres semanas más tarde se le rendía un homenaje por el éxito del sainete, el centenar de representaciones de *Las hilanderas* y las doscientas de *Los de Aragón*. Serrano, fruto de la buena temporada en el Fontalba, anunció estrenos que no llegaron a materializarse en dicho coliseo ni por los músicos aludidos<sup>78</sup>.

Como en otras tantas ocasiones, Serrano anunciaba sus planes futuros sin que estos viesan la luz en las fechas reveladas. De este modo, ya en marzo de 1929 anunciaba el inicio de la temporada 1929-1930 de su compañía, que principiaría en noviembre, en el Apolo de Valencia, con sus últimos éxitos y, como llevaba haciendo en los últimos años, con la comunicación de un estreno.

Si bien, esta y otras noticias sobre el maestro se recogían en las secciones de rumores. Este aireado estreno no sería otro que el último al que asistiría en vida el compositor; colofón de su carrera compositiva: *La Dolorosa*. Y todo ello, mientras se asiste, y en particular en la capital del reino, a un panorama que había de tener gran trascendencia en el devenir político, social e intelectual de los próximos años.

Sirva, siquiera como muestra, aunque se peque de simplista y reduccionista, sin entrar en un análisis profundo de la situación y entendiendo la historia como el resultado de procesos, hacer referencia al clima político-social (intentos de golpes de estado como los de 1926 y 1929,

---

<sup>78</sup> Este es el caso de la zarzuela *El pañuelo rojo* de Fernández Sevilla y Carreño que sería uno de los próximos estrenos en el referido teatro y a la que debía ponerle música Luna y Serrano. Finalmente, esta zarzuela si se estrenó, pero en 1932 y con música de Baylac.

manifestaciones, mítines, huelgas... ) que aceleraron el fin de la dictadura de Primo de Rivera y agravaron la situación de la monarquía por su apoyo al régimen; y mencionar, en lo que concierne a la cultura, la presencia de una considerable masa de intelectuales, en el entorno capitalino, y sus protagonismo en la vida política y social del último quinquenio de la década de los 20. No es posible eludir (ni tampoco resumir en pocas líneas) toda una intensa actividad social y literaria fruto de una concentración de pensadores y artistas diversos cuyas implicaciones y trabajos tendrán gran relevancia en la vida cultural y política de la década de 1930.

Como ajeno e impasible al sedicioso discurso del momento, Serrano y Juan José Lorente presentaban, al público valenciano, la noche del 23 de mayo de 1930 su última creación: *La Dolorosa*, cuyo asunto principia en un remanso de paz y regocijo alterado por un breve desliz infausto de la protagonista y que remueve el sistema linfático de Rafael (novicio casual). Leyenda o no que ambos autores se encargaron de propagar para incrementar la expectación que de por sí había generado su estreno.

El germen de la idea literaria, de la que ya se había hecho eco algún que otro periódico<sup>79</sup>, era dada a conocer con todo detalle en el *Mundo Gráfico*, por Vicente Vidal Corella<sup>80</sup>, uno de los biógrafos de Serrano, que por aquel entonces realizaba sus primeros trabajos periodísticos.

Fue en Zaragoza. A raíz del estreno allí de *Los de Aragón* [...] durante su estancia en Zaragoza, donde nació *La Dolorosa*. En uno de sus paseos por la huerta aragonesa, Juan José Lorente y el maestro Serrano descubrieron un monasterio que parecía ocultarse lejos de la ciudad. Lo visitaron con detenimiento. Al llegar al claustro, por cuyas viejas arcadas se filtraba el postrero sol de la tarde, sorprendieron una escena que maravilló a los dos visitantes. De la puerta de la iglesia salía un cortejo de frailes que silenciosos desfilaban en larga fila por los corredores del viejo claustro. Cada fraile, al salir de la iglesia, daba una campanada y seguía en silencio á su celda. De este modo el prior contaba las campanadas y se cercioraba de que toda la Comunidad estaba en sus celdas y que nadie quedaba fuera del convento. Ante tan emocionante escena, surgió rápida una idea en la mente del maestro, que pronto llegó á poder de Juan José

---

<sup>79</sup> A propósito del estreno de la obra de Serrano y Lorente, *La Esfera*, en la página 10 de su número 856, con fecha de 31 de mayo de 1930, recogía «el motivo psicológico de la nueva obra».

<sup>80</sup> Los inicios periodísticos de este escritor y periodista valenciano, Vicente Vidal Corella (1905-1992), tuvieron lugar en el *Diario de Valencia*, periódico que en aquel momento representaba la opción católica y lideraba los intereses económicos de la burguesía conservadora valenciana. Sin embargo, con posterioridad, de los talleres de este rotativo saldrá el periódico *Adelante*; socialista, que desde 1937 a 1939 dirigió el propio Vidal Corella.

Lorente. Se dio base á la idea, desarrollando temas y escenas, y en aquel viejo monasterio, remanso de paz surgieron las primeras escenas de *La Dolorosa*<sup>81</sup>.

Es muy probable que la información fuese ventilada por el propio Serrano, dado que Vidal Corella era sobrino de su apreciado maestro Salvador Giner Vidal, y que en declaraciones de Lorente, en la misma cartuja «oyeran de labios de un lego una descripción de la ronda monacal de maitines por los claustros»<sup>82</sup>. Con todo lo que la información pudiera contener de fábula, lo cierto es que la referida Cartuja Aula Dei el entorno geográfico donde se ambienta *La Dolorosa*, estaba y está situada<sup>83</sup> a las afueras de Zaragoza.

Es más, en octubre de 1928, un año después del acontecimiento y año y medio antes del estreno, la prensa reflejaba el título de la zarzuela como base de la turné que realizaría Serrano con su compañía en esa temporada. Las obras privilegiadas serían *Los de Aragón*, *Las hilanderas*, *Los claveles* y *La Dolorosa*<sup>84</sup>.

Vuelve a encontrarse Serrano con el tema amoroso desde una doble perspectiva, tal como ya ocurriera en *Los claveles*, aunque en contextos y entornos geográficos distintos. En esta ocasión, con *La Dolorosa*, se sumerge en el ámbito rural aragonés donde los obreros de la fábrica de perfumes se transforman en jardineros y legos para ofrecer una variada pincelada melodramática, con toque moralizante, junto al ingenuo idilio amoroso de dos bobalicones y rudos lugareños. El asunto, como señalaba Carlos Fernández Cuenca en su reseña a propósito del estreno madrileño «No es nuevo –novela y teatro lo han repetido muchas veces→»<sup>85</sup>, ciertamente, pero no muy prodigado por los libretistas de zarzuelas, aun a pesar de que el cronista de *El Siglo Futuro* encontrase ciertas afinidades con la novela de Eduardo Marquina, *El monje blanco*.

---

<sup>81</sup> Vicente Vidal Corella, “Farsas y farsantes”, *Mundo Gráfico*, 4 de junio de 1930, 26-7.

<sup>82</sup> Antonio de la Villa, “Los teatros”, *La Libertad*, 25 de octubre de 1930, 4.

<sup>83</sup> En el monasterio se conserva un legado pictórico de varios murales de Francisco de Goya, realizados entre 1772-1774.

<sup>84</sup> Uno de los rotativos se apresura a señalar «Que “Los claveles” y “La Dolorosa”, aún no terminadas por nuestro compañero el maestro Serrano tienen libro de Sevilla Carreño y Juan José Lorente, respectivamente» (“Información y noticias teatrales”, *Heraldo de Madrid*, 1 de octubre de 1930, 7).

<sup>85</sup> Carlos Fernández Cuenca, “Veladas teatrales”, *La Época*, 25 de octubre de 1930, 1.

Como se ha adelantado, la acción principia en medio de la campaña zaragozana en torno a la cual se alza un convento, Aula Dei, donde el hermano Rafael, pintor aficionado, hace su noviciado empujado por un desengaño amoroso. Sin embargo, la anhelada paz interior se ve perturbada con la llegada de Dolores y su hijo. A partir de aquí el novicio siente «más fuerte la voz del mundo que la de Dios, y abandona el amor ultraterreno para seguir el humano, que se le ofrece en forma de mujer» con el convencimiento de que, ahora, su obligación es proteger a Dolores y al fruto de su desgracia. El contrapunto a esta grave situación viene de los pueriles flirteos entre Perico y Nicasia, una rústica moza y el ignorante hijo de los caseros del convento.

Al margen de la valoración del argumento, en cuanto a la contribución al resultado final y a los intereses del compositor, interesa referir otros aspectos coyunturales que son básicos en el proceso de elaboración musical (también textual) y en la repercusión mediática del estreno de *La Dolorosa*, no solo en Valencia sino también en Barcelona y Madrid. Y, aun más, resultan sustanciales para el acercamiento a la figura del maestro Serrano y el entorno lírico-teatral del momento. Un Serrano que estudia las posibilidades de triunfo, que administra como nadie sus intereses, que explota el mito de músico impregnado de lo popular y que rentabiliza al máximo su talento para descubrir situaciones musicales.

En estos años (particularmente, desde 1925 en adelante) se asiste a la presencia, en el mundo de la zarzuela, de cantantes provenientes del entorno operístico<sup>86</sup> que, además de la afectación en el plano interpretativo, han empujado a los compositores a facilitar la exhibición de sus portentosas cualidades contribuyendo, de este modo, a su entronización. Ya se hablaba del problema de los “divos” o “divas” para el negocio de los empresarios de las compañías líricas. Figuras (tenores y mezzosopranos, en particular) como el catalán Juventino Folgar (1892-1982), conocido en el arte lírico como “Tino Folgar”; Miguel Fleeta, de quien ya referimos en *Los de Aragón*; el barítono por

---

<sup>86</sup> No podemos dejar de citar la gran cantera de excelentes tenores y sopranos que desarrollaron su actividad durante el primer tercio del siglo XX en el terreno operístico como Antonio Montón Corts, conocido como Antonio Cortis (1891-1952); Hipólito Lázaro Higuera (1887-1974) o Miguel Fleeta (1897-1938); y las sopranos Concepción Badía de Agustí, más conocida por su nombre artístico Conchita Badía (1897-1975); Concha Bañuls (1901-1992); María Barrientos (1883-1946); Lucrecia Bori (1887-1960), cuyo nombre completo era Lucrecia Borja y González de Riancho; María Galvany (1878-1949); Josefina Huguet Salat (1871-1950).

excelencia de las últimas décadas, Emilio Sagi Barba (1876-1949); o Emilio Vendrell Ibars (1893-1962).

Precisamente, este último, convencido por el propio Serrano, realizó una tournée en la compañía formada por el maestro valenciano para la temporada 1929-1930 con dos de sus últimas creaciones: *Los de Aragón* y *Los claveles*, que a la postre había estrenado Tino Folgar. No era pues de extrañar que la última producción de Serrano buscara adaptarse a las capacidades del tenor catalán y que, “en correspondencia”, el cantante difundiese las melodías del músico. En este sentido, el proceso de creación de *La Dolorosa* esbozado por Vidal Corella hace comprensible los números (y sus caracteres) a partir de los intérpretes y personajes. La fuerza dramática y conmovedora tenía un destinatario propio, mientras que las otras partes, en particular la cómica y “popular”, necesitaban de una tiple y un tenor ligeros que se adaptasen a los tipos que se pretendía caracterizar para los sencillos motivos temáticos sin alardes de virtuosismo. Finalmente, la referencia al contexto geográfico, Aragón, debía estar presente a través de su ritmo más característico: la jota.

Han pasado meses; un año. El maestro había prometido la obra á Vendrell; pero la obra no llegaba. Cartas, viajes, y las palabras de siempre: «Me falta un número...» Promesas. La Compañía esperaba en balde. La obra la tenía escrita mentalmente el maestro, pero no había escrito en la partitura una sola nota. Por fin, un día el maestro se decide, escribe un número, llama á Vendrell, se canta, y el primer entusiasmo de los oyentes,

El maestro se anima, y colabora á ello la llegada de Lorente al Perelló. Paseos del maestro por los canales completamente solo; diríase que salía en busca de las melodías por las tranquilas aguas del lago de la Albufera.

La obra está terminada. Se traen números á Valencia. Noches de trabajo. Los copistas no descansan, ni tampoco escenógrafos, artistas, rondallas... Y primeros ensayos de orquesta. Por fin, se sabe ya cierto que se estrena la obra, tras una serie interminable de promesas que hacían creer en esta obra otra *Venta de los Gatos*<sup>87</sup>.

Este primer número, tras el “Preludio”, “Nº 1. Relato de Rafael”, estaba destinado al lucimiento de Vendrell, aunque no cambiaba la estructura compositiva de Serrano. Dos frases repetidas para cada sección, contrastantes estas últimas en tempo, tonalidad (re menor para la primera y Re mayor para la segunda) y base rítmica, que culminaban, en progresión ascendente, en una nota aguda tenida (Ejemplo 16). Este *racconto*, sin embargo, muestra en algunos pasajes un mayor trabajo de elaboración

---

<sup>87</sup> Vidal, “Farsas y farsantes”..., 26.

instrumental: una ornamentación, un uso de pedales (en consonancia con el carácter grave del asunto relatado) y una preocupación armónica por hacer de la orquesta un elemento contributivo de la narración. No obstante, Serrano no olvida que la protagonista es la voz y la línea melódica.

Ejemplo 16. N° 1. Relato de Rafael. Rafael, el Prior y Fray Lucas en *La Dolorosa*.

Allegretto

*p* La ro-ca frí-a del Cal - va - rio se o-cul-ta en ne - gra nu - be. Por

*mf* *pp*

su be. Ca - mi-na y es su ca-ra mo - re-na flor de A - zu - ce-na que ha per-di-do el co - lor En su pe-cho la-ce-

*f* ra do se han cla - va-do las es - pi - nas del do - lor

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Todavía tendría el aplaudido tenor algunos números más de lucimiento: el “N° 4. Dúo” con la protagonista, Dolores; el “N° 5. Cuadro musical”; y el “N° 7. Cuadro Final”, aunque en este último con una escueta intervención de la tiple en los postreros compases. Queda claro, pues, que en más de la mitad de los números se contaba con una participación del “divo” (y en algunos de ellos de manera preeminente, en buena lógica), con excepción del dueto cómico y el “N° 6. Intermedio”. Incluso en la nana que Dolores canta a su hijo, “N° 3. Nana y Escena”, Rafael tendrá una presencia, aunque efímera, en los momentos finales del primer acto.

El intercambio de motivos y temas se halla presente en toda la partitura. La asociación con personajes, sentimientos u actos concretos resulta evidente. Y como es costumbre en la mayoría de sus obras, Serrano se cuida de evocarlos con un significado particular. Así, por ejemplo, el “Preludio” ya anuncia el tema central del “Dúo” entre Dolores y Rafael, el N° 4, volverá a ser



rememorado por la orquesta en otras ocasiones, como en el “Nº 7. Cuadro final”. Es el tema de amor convencional, por excelencia, de la obra (Ejemplo 17). Un amor que como dice Rafael «no puede ser»; eso sí, mientras vista los hábitos.

Ejemplo 17. Nº 4. Dúo. Dolores y Rafael de *La Dolorosa*.

RAFAEL (muy delicadamente y mirando al cielo) *poco affret.* *rall* *a tempo* *f*

re delicadamente. Ten pie-dad Se-ñor, pa-ra la in-fe-liz; con mi a-mor en o-tro tiem-po pu-do ser fe-liz pe-ro a

*p* *poco affret.* *rall* *a tempo* *f*

Reo. Reo. Reo. simile

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

En oposición a la trágica descripción sonora de Rafael del cuadro pinta y el quejumbroso lamento de este en su dúo con Dolores, Serrano presenta un cuadro desenfadado, inocente, simplón, como los protagonistas del mismo, Nicasia y Perico. Su construcción, sobre el tempo de jota, es de una gran elementalidad, tanto en la armonía como en la configuración melódica: dos sencillas frases de cuatro compases (con una variación de ocho compases para finalizar) que emula las canciones de corte popular. El “Duetto cómico” fue, precisamente uno de los más celebrados y más valorados por la gracia y liviandad que ofrece. En especial, el pegadizo patrón melódico de la segunda sección.

Ejemplo 18. Nº 3. Duetto cómico. Nicasia y Perico de *La Dolorosa*.

1ª NICASIA. Tu ve-rás cuan-do me pon-ga los pen-dien-tes y el co-llar

2ª FERICO. Yo tam-bien qui-ta-ré el hi-po con ro-pi-ca de sí-ñor

*p*

PER,  
*f*  
 Ni - ca-sia, Ni - ca-sia, Ni - ca-sia no sé lo que tie-nes hi - cien-do gi - na - sia que  
 NIC.  
 me en-tran vai - vie - nes por ti Pe - ri - co, Pe - ri - co, Pe - ri - co si tie - nes con-

Digitalización a partir del material impreso cedido por la SGAE para esta investigación.

Serrano no ha desaprovechado la ocasión para recurrir a ritmos populares; sin embargo, su intuición para detectar escenas musicales susceptibles de ser incorporadas en la trama, hace que el cuadro folclórico surja de una festividad (la fiesta de la Virgen Labradora), porque, como recoge Lorente en sus acotaciones: «un alegre repique de campanas indica que la vega esta en fiestas»<sup>88</sup>. Situación forzada o no, le ha proporcionado a Serrano la oportunidad de insertar una página folclórica. Es una muestra más de la verosimilitud a la que intenta acogerse Serrano. Esta primera aparición de la tradición folclórica en el extenso “Nº 5: Escena musical” (volverá en el “Nº 6. Intermedio”) constituye, sin embargo, la excusa para trazar un cuadro lírico de grandes dimensiones, integrar personajes dentro y en el proscenio y mostrar amplios contrastes.

La reflexión en su celda del Prior (la romanza del barítono); las coplas de la jota; la nana que entona Dolores (esta vez de forma marcial); el tema central del dúo entre esta y el monje desconcertado; la confesión amorosa de Rafael al Prior...muestran la habilidad de Serrano para enlazar los temas musicales. Sin embargo, para el crítico de *La Libertad*, Antonio de la Villa, en sus impresiones sobre el estreno madrileño, «no hay situación, no hay ambiente, no hay un ápice de realidad en lo que allí sucede. Y, en cambio, hay mucha música, mucha música, sin ningún pretexto»<sup>89</sup>.

Con todo, no puede negarse que Serrano presta una especial atención a la ambientación sonora<sup>90</sup>. La escena final del amplio cuadro musical, Nº 5, lo

<sup>88</sup> Juan José Lorente, *La Dolorosa*. (Madrid: Prensa Moderna, 1930), 31.

<sup>89</sup> Antonio de la Villa, “Los teatros”, *La Libertad*, 25 de octubre de 1930, 4.

<sup>90</sup> En la carga dramática de algunos pasajes se ha querido insinuar, desde algún trabajo, el reflejo de la afectación y emotividad de Serrano por la pérdida de su hijo Lohengrin, acaecida el 5 de junio de 1929 y la de su madre, que falleció un mes después, el 22 de julio de 1929.

corroborar. Es el momento que, supuestamente, inspiró a los autores de *La Dolorosa*; aquel acto prescriptivo tras la hora de maitines. Serrano no se ha olvidado del ambiente sonoro que rodea el contexto escénico: el órgano y la página coral de los monjes. No era la primera vez que Serrano insertaba una página religiosa dentro del ambiente místico que demandaba el momento como guiño a la corriente verista. Ya lo hizo en su primer estreno madrileño, *El motete*, y lo volvería a hacer en otras que depararon al maestro éxito imperecedero como *Alma de Dios* o *Los de Aragón*.

Antes del estreno madrileño, acaecido el 24 de octubre de 1930, los aficionados de la ciudad condal pudieron aplaudir la obra y, por supuesto, brindar su cariño a uno de sus paisanos más admirados: el tenor Emilio Vendrell. Durante los meses veraniegos de 1930 la compañía actuó en el teatro Nuevo, primeramente, y en el teatro Apolo de aquella ciudad, después. Volvía, pues, Serrano, a realizar el mismo procedimiento seguido en otras producciones anteriores (*¡Si yo fuera rey!*, *La canción del olvido* o *Las hilanderas*).

Las crónicas, tanto del estreno en Valencia como los llevados a cabo en Barcelona y Madrid, dedicaban comentarios, mayoritariamente, a la expectación despertada por el anuncio del evento; al trabajo de Serrano; y a la ejecución de la totalidad de los intérpretes. Incluso, en el estreno madrileño, algún crítico destacaba el especial cuidado en la sección instrumental<sup>91</sup>. Todas las columnas explicitaban amplios plácemes sobre la puesta en escena de la producción, pero también referían algún que otro lunar; y no solo en el plano artístico.

Frente a los que apuntaban aspectos “técnicos”, como el cronista de *El pueblo*, diario republicano de Valencia fundado por Blasco Ibañez, que a propósito del “Cuadro musical” (Nº 5) aducía: «creemos que la intervención del barítono (el padre Prior dentro de su celda), en el ambiente monacal a que el libro obliga, está algo descentrada»<sup>92</sup>; críticos de la talla de José Forns, justificaban la avidez de los asistentes por la situación teatral del momento y,

---

<sup>91</sup> «La orquesta, muy nutrida e integrada por los mejores instrumentistas de que disponemos» (J. del B., “Información teatral. Los estrenos celebrados ayer”, *La Voz*, 25 de octubre de 1930, 2).

<sup>92</sup> Vicente Llópiz Piquer, “Teatro Apolo. Con un gran éxito se estrena «La Dolorosa», *El pueblo*, 24 de mayo de 1930, 3.

en particular, del entorno zarzuelístico: «El público siente necesidad de espectáculos líricos. En la actual temporada todos los teatros han optado por el verso, dejando sólo tres o cuatro locales al género frívolo. La zarzuela estaba excluida»<sup>93</sup>. Esto último, de enorme significación, deja bien a las claras el panorama madrileño en el que se presentaba *La Dolorosa*. En parecidos términos se expresaba el colaborador de *Crónica*:

Hasta aquí, en los comienzos de la temporada teatral, el que sentía apetencia de música se veía obligado á recurrir á esos teatritos del género frívolo en que la música no se aparta jamás de las buenas formas; teatros que, aunque tengan su orquesta y les den partituras los maestros más populares, dicen más á los ojos que á los oídos. Música seria, lo que se llama música seria, por los aficionados al teatro –que no son los mismo que llenan las salas de concierto–, era inútil buscarla en los teatros céntricos, entregados á todos los géneros y manifestaciones del «verso». Así es Madrid. De pronto no hay en sus escenarios más que Compañías líricas. Y otras veces, como ha ocurrido hasta ahora, parece como si todos los teatros de zarzuela imitaran en su silencio al Teatro Real<sup>94</sup>.

Algunos de estos comentarios resultan, hoy, de considerable valor descriptivo, pese a la posible arbitrariedad del informante. El excursus inicial, con temas “trasversales”, era una práctica entre algunos de los críticos o colaboradores periodísticos de la época. Sin embargo, resulta cuanto menos inusitado que, a propósito del estreno de una producción, se saque a colación un corpus de actividades, estrategias promocionales, trabajo creativo, “análisis” antológico y estilo compositivo relacionados con la trayectoria de uno de los autores.

Así, como si de un augurio se tratase y quisiera compendiar la figura y música de Serrano, Luis París, que firmaba la crónica del estreno madrileño de *La Dolorosa* para *El Imparcial*, dedicaba la mayor parte de su reseña a verter unas apreciaciones sobre el compositor que precisan ser expuestas en su práctica totalidad.

La lista de la «compañía de zarzuela española (?)» dirigida por don José Serrano, contiene entre otros los nombres de [...] artistas prestigiosos en la escena. Con esos elementos fuera fácil organizar una temporada lírica fecunda, pero conviene recordar que Serrano forma y lanza sus compañías para conquistar el mercado en provecho propio, representando, exclusivamente, sus obras –las obras de Serrano– y no las ajenas, fueren de quien fueren.

---

<sup>93</sup> José Fornis, “Información y noticias teatrales”, *Heraldo de Madrid*, 25 de octubre de 1930, 5.

<sup>94</sup> Enrique Díez-Canedo, “Sobre el escenario y entre bastidores. Un espectador en Madrid”, *Crónica*, 2 de noviembre de 1930, 4.

Nadie puede discutir el legítimo derecho de don José Serrano para explotar su repertorio en la forma que mejor le convenga, pero es lamentable, que por una o por otra causa, continúe [sic] Madrid sin teatro lírico, produciendo la sensación penosa de aridez artística, que no puede imputarse al público, cuya sensibilidad está bien demostrada. [...]

...Pocos compositores españoles habrá habido tan favorecidos por la fortuna y la opinión como don José Serrano, autor de «La Dolorosa», estrenada anoche. La tradición de su pereza, más aparente que efectiva en vista del copioso índice de sus zarzuelas, arranca del anuncio de «La venta de los gatos», ópera prometida a Luciano Berriatúa desde 1900, sin que hasta la fecha actual, haya noticia de su definitivo destino...Y aunque don José Serrano no pueda ufanarse de vertiginosa actividad mental, escribe lo bastante para sostener su rango, y de tarde en tarde, como conviene para despertar el público interés con el anuncio de un estreno.

Su producción no es frecuente, ni tampoco selecta, repujada y exquisita, como podría esperarse de tan largos intervalos de gestación. Más parece la obra de un constante improvisador, acuciado por el desasosiego de la urgencia o de un compositor de pocos recursos técnicos, obligado a escribir siempre dentro de acotadas lindes.

Diríase que su inspiración sigue una línea melódica determinada previamente, con otra única forma de expresión, alimentada «a la manera» italiana decadente «Mascagni, Puccini, Leoncavallo...» [sic], No busquéis en su obra total otros influjos, los franceses de Dukas, Debussy o Ravel, del italiano Respighi, ni los tudescos de Cchreker [sic], Hindemith y Kurt [Weill] (¡juso de la erudición más barata posible!), que, seguramente, ha estudiado al menos por curiosidad profesional. Debo creer que los conoce – ¡y a muchos más de las nuevas escuelas!–, pero también afirmo que Serrano cultiva, exclusivamente, las flores de su jardín, laborado a sus placer, acaso para conservar su personalidad característica, estimada por el público como valor representativo –muy en boga en todas las épocas– de los primeros planos en la musicalidad limitada y dulzona.

Su arte vive a costa de un capital modesto pero bien administrado; capital iniciado en «La mazorca roja» y consolidado en «La reina mora» –su mejor obra–, influenciada quizá por dejos del canto andaluz campesino, canto de la serranía, perfumado y sutil, tan diferente del cante hondo urbano, amanerado y retorcido...

Culmina en sus producciones la misma frase de éxito permanente, cálida, ancha, pegadiza y grata para la multitud de oído y memoria fáciles, y flota sobre la vulgaridad nativa de su estilo personal, la distinción valenciana, inherente al Arte levantino en todas las manifestaciones, aun las más triviales y populares; y probablemente, a esa calidad racial, debe la emoción que en el auditorio provocaron ciertos momentos triunfales en alguna de sus obras<sup>95</sup>.

Después de estas consideraciones preliminares (u objeciones, como las clasifica el propio autor del artículo), y tras abordar el manoseado asunto del papel de los libretistas en pro de los caprichos y antojos de los compositores aplicado al libreto de *La Dolorosa*, el colaborador del periódico madrileño vuelve a lanzar invectivas sobre el compositor, bajo el pretexto de una valoración de la producción estrenada.

Don José Serrano, saludado por admiradores y amigos al presentarse en la orquesta, obtuvo anoche –repito– nuevo éxito con los mismos medios empleados en tantas otras zarzuelas de su dilatado repertorio. Continúa administrando parco al patrimonio que supo crearse, gozando, además del favor del público, sin regateos de consideración. Si con eso le basta, puede estar satisfecho; pero «La Dolorosa» no acusa progreso alguno en su profesión de compositor de música para obras de teatro... y estacionarse en Arte equivale a retroceder, descendiendo la suave rampa de la decadencia...

---

<sup>95</sup> Luis París, “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 25 de octubre de 1930, 5.

En este punto, es necesario aludir a la figura, exiguamente estudiada, de Luis París en el contexto literario teatral de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. París forma parte de un grupo de «artistas y escritores, literatos y periodistas convencidos de que la literatura, y la palabra eran un arma revolucionaria. Pero principalmente se trataba de jóvenes que llegaban a Madrid con el sueño de vivir de la literatura»<sup>96</sup>. Esta gente es reflejada por París en su libro *La Gente Nueva* (1888), cuyo «propósito era derrocar a los viejos, sus ideas, creencias y usanzas en todos los ámbitos de la existencia humana»<sup>97</sup>. En este sentido y relacionado con el teatro lírico, el escritor y crítico teatral Luis París participará en la primera de una serie de traducciones llevadas a cabo en España de la obra wagneriana. Este proceso se iniciará en 1898 con *La Walkyria* «fruto de la colaboración entre Luis París y José Juan Cadenas»<sup>98</sup>.

Aun a pesar de que Serrano ya no volvería a estrenar ninguna obra más en vida, su presencia en los medios no menguaría. Así, es posible encontrar con cierta periodicidad el nombre de Serrano vinculado a noticias relacionadas con la actualidad teatral (y de otra índole); bien por primicias relativas a la compañía que dirigía; bien por la reposición de alguno de sus trabajos ampliamente celebrados<sup>99</sup>; bien por acontecimientos del entorno familiar<sup>100</sup>; o bien por la propensión del maestro a estar en el centro de la noticia, de la polémica surgida en el entorno teatral, los cantantes, los compositores, los autores...

---

<sup>96</sup> Miguel Ángel del Arco Bravo, "Periodismo y bohemia", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 9, 2 (2013), 943-960.

<sup>97</sup> Dolores Thion Soriano-Mollá, "La gente nueva del fin de siglo", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de julio 1998*, coord. Florencio Sevilla Arroyo, Carlos Alvar Ezquerro 2 (2000), 425-433.

<sup>98</sup> Paloma Ortiz de Urbina y Sobrino, "La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España", *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión, Madrid, 9-11 de febrero 2005*. Coord. María Luisa Romana García (2005), 1188-1206.

<sup>99</sup> Es el caso de la reposición en Madrid del sainete *Los claveles*. Más de dos años después de su estreno en el teatro Fontalba de Madrid, la obra volvía a escenificarse en un coliseo madrileño. Concretamente, en agosto de 1931, la compañía de Videgain representaba en el teatro de la Latina la aplaudida producción de Sevilla, Carreño y Serrano obteniendo el mismo éxito que en el día de su estreno.

<sup>100</sup> Como consecuencia de un accidente sufrido por su hija Matilde y su nieto en Sueca, desde el rotativo *ABC*, Serrano hacía llegar un agradecimiento por las muestras de interés por el estado de salud de sus familiares. Véase "De sociedad. Ecos diversos. Noticias", *ABC*, 26 de marzo de 1932, 29.

En el plano artístico-empresarial, tras la temporada de Vendrell, Serrano contrataría otros tenores provenientes del mundo de la ópera, como Vicente Sempere Bernabeu y Vicente Simón, con los que emprendería una nueva etapa, en Barcelona, Valencia y otras provincias. Sin embargo, con el tiempo, la actividad empresarial se alternó con temporadas de simple dirección artística, tal es el caso del inicio de la temporada 1932 - 1933, en la que Serrano realizó una turné por la zona levantina en la compañía de los empresarios Campos y Alarcón.

## **XII. 4. Más conflictos con la Sociedad General de Autores**

Por otra parte, Serrano, siempre vigilante en la defensa de sus intereses creativos, ofrecía jugosos titulares sobre intenciones o proyectos no exentos de polémica. Este es el caso de la creación de una «novísima» (así se bautiza en un artículo) Sociedad de Autores, en agosto de 1932, y de la que, según recogía el interviú, el músico valenciano era el presidente. Una alternativa a la Sociedad General de Autores (en adelante SGA), que pretendía tomar aires nuevos y acabar con ciertas prácticas reprobadas por un sector de autores.

Con los subtítulos “El presidente D. José Serrano, nos habla de los motivos que han impulsado a crearla” y “Sin bilis, sin envidias ni rivalidades.-La Comisión de los 31. Un reglamento contradictorio.-La eficacia de las Juntas”, se publicaba una extensa entrevista en la que el maestro lanzaba jugosas declaraciones a propósito de la opción que encabezaba, frente a la SGA. Una única intención presidía la creación de esta sociedad, en palabras del propio compositor, «el deseo y la buena voluntad de defender los intereses del teatro acoplándolos a los nuestros, pero sin olvidar ese deber primordial que tenemos de no perjudicar a todas las clases sociales que viven, y por ende, al arte teatral»<sup>101</sup>.

La disconformidad con el reglamento y estatuto de la Sociedad General de Autores, por la rigidez de ambos (caballo de batalla de Serrano durante toda su vida), era el pretexto para impulsar una nueva asociación. Sin embargo,

---

<sup>101</sup> Carlos Sampelayo, “Teatros y cines. La novísima Sociedad de Autores”, *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1932, 5.

estos reproches escondían otros intereses de rédito productivo: «Ya ve usted; de alquiler de archivo solamente, con arreglo a los estatutos de la Sociedad General, las Empresas deben pagar por cada partitura ¡18 duros diarios!... ¿Usted cree que así se puede hacer género lírico?». Solo pensando en su condición de responsable de una compañía lírico-teatral y de explotación de su repertorio son comprensibles estas palabras. Aunque, en el transcurso de la conversación, el maestro no escondía el objeto de la nueva sociedad: «un llamamiento al sentido práctico», en boca del compositor. O sea, una facilidad a las compañías que redundaba en el apartado crematístico de los autores.

Además, como ya se ha visto en otras ocasiones, Serrano era beligerante con el sistema de representatividad adoptado por la Sociedad General de Autores. En este sentido, el músico siempre se mostró partidario del derecho a voz y voto para cada uno de los asociados. Y, como hacía veinte años, todavía seguía coleteando el asunto de los “derechos”, en el sentido más polisémico del vocablo.

– Ni en las generales. Las juntas generales de esa Sociedad se componen de treinta y un delegados de las distintas secciones: ejecución, pequeño derecho, gran derecho, etcétera. Cada sección tiene cinco delegados, más una mayoría de seis que corresponde a la sección de mayor recaudación. Y así resulta que sólo pueden opinar treinta y un señores, y los demás no podemos exponer un modesto pensamiento, una modesta orientación que se nos pudiera ocurrir.

Como era de esperar, aun a pesar de la insistencia en una falta de intencionalidad maliciosa por parte del maestro Serrano, el lógico enconamiento con la SGAE no tardó en tener respuesta. Desde el mismo medio y dos días después de la referida entrevista a Serrano se hacía pública una extensa réplica por parte del consejero delegado interino de la Sociedad General de Autores de España. Las aclaraciones y discrepancias sobre las cifras dadas con respecto al alquiler del archivo desvelaban una actualización de tarifas<sup>102</sup> que venían a sustituir las que estaban vigentes desde 1911.

---

<sup>102</sup> El consejero delegado interino de la SGAE señalaba que, frente a las veinticinco pesetas diarias para las dos funciones (tarde y noche) que debían abonar las empresas en concepto de alquiler del archivo, ahora debían pagarse veinticinco pesetas por cada función, duplicando así la tarifa, pero «para las tres grandes capitales»; esto es, Madrid, Valencia y Barcelona. Sin embargo, señalaba el representante de la SGAE, que la cuantía se reducía para las capitales de segundo orden y ciudades de importancia hasta las quince pesetas. Menor era el coste para las poblaciones de menor categoría, que abonaban doce pesetas con cincuenta céntimos; y diez pesetas para el resto de pueblos y aldeas. No obstante, se aumentaba el tributo cuando el



llamamiento al sentido práctico», en boca del compositor. O sea, una facilidad a las compañías que redundaba en el apartado crematístico de los autores.

Además, como ya se ha visto en otras ocasiones, Serrano era beligerante con el sistema de representatividad adoptado por la Sociedad General de Autores. En este sentido, el músico siempre se mostró partidario del derecho a voz y voto para cada uno de los asociados. Y, como hacía veinte años, todavía seguía coleteando el asunto de los “derechos”, en el sentido más polisémico del vocablo.

– Ni en las generales. Las juntas generales de esa Sociedad se componen de treinta y un delegados de las distintas secciones: ejecución, pequeño derecho, gran derecho, etcétera. Cada sección tiene cinco delegados, más una mayoría de seis que corresponde a la sección de mayor recaudación. Y así resulta que sólo pueden opinar treinta y un señores, y los demás no podemos exponer un modesto pensamiento, una modesta orientación que se nos pudiera ocurrir.

Como era de esperar, aun a pesar de la insistencia en una falta de intencionalidad maliciosa por parte del maestro Serrano, el lógico enconamiento con la SGAE no tardó en tener respuesta. Desde el mismo medio y dos días después de la referida entrevista a Serrano se hacía pública una extensa réplica por parte del consejero delegado interino de la Sociedad General de Autores de España. Las aclaraciones y discrepancias sobre las cifras dadas con respecto al alquiler del archivo desvelaban una actualización de tarifas<sup>102</sup> que venían a sustituir las que estaban vigentes desde 1911.

Pero, no solo eso, la inclusión de una nueva sigla, como se habrá advertido, evidencia una reestructuración de la sociedad y, en consecuencia,

---

<sup>102</sup> El consejero delegado interino de la SGAE señalaba que, frente a las veinticinco pesetas diarias para las dos funciones (tarde y noche) que debían abonar las empresas en concepto de alquiler del archivo, ahora debían pagarse veinticinco pesetas por cada función, duplicando así la tarifa, pero «para las tres grandes capitales»; esto es, Madrid, Valencia y Barcelona. Sin embargo, señalaba el representante de la SGAE, que la cuantía se reducía para las capitales de segundo orden y ciudades de importancia hasta las quince pesetas. Menor era el coste para las poblaciones de menor categoría, que abonaban doce pesetas con cincuenta céntimos; y diez pesetas para el resto de pueblos y aldeas. No obstante, se aumentaba el tributo cuando el programa contenía varias obras que sumaban más de tres actos (dos zarzuelas en dos actos, por ejemplo), aunque se les suprimía dicho incremento a las empresas que garantizasen noventa funciones por temporada.

Además, en las tres grandes capitales no se exigía ningún canon por facilitar el material de la orquesta, mientras que en las demás poblaciones, el canon a abonar por el material era de cincuenta céntimos diarios por la partitura completa de cada acto.

se intentaba desmentir la falta de democracia<sup>103</sup> de la “remodelada” asociación. Interesa, sin embargo, el momento al que se asiste: la liquidación y extinción de la antigua Sociedad de Autores y el nacimiento de la SGAE; pero, también, algo que afectaba al propio maestro Serrano y del grupo que le secundaba: la administración de sus obras. Y en este punto la diferencia entre ambas sociedades era apabullante. Lo cierto es que no se constituyó ninguna sociedad y las obras de Serrano están registradas en la SGAE.

Viene en este momento a colación otras confesiones que realizase el propio maestro Serrano, pocos meses después del referido episodio, en torno a sus proyectos y su visión sobre la situación actual del entorno lírico-teatral. Los redactores de los diferentes medios, siempre atentos a sonsacar declaraciones, encuentran en el músico de Sueca, y sus llegadas a Madrid, asunto para publicar. Preguntado por la supuesta crisis del teatro lírico español, y con la socarronería que le caracterizaba, se despacha a gusto con el manido tema de la crisis del teatro lírico, que no duda en vincular con sus “derechos”.

- Debe de haber crisis, si. Cuando todos lo dicen será verdad.
- Pero yo no puedo hablar de crisis, porque no creo en ella. ¡Si en estos últimos cinco años he ganado más dinero que nunca! [...] Vivo bien y me permito el lujo de dar posada de verano a toda mi familia, que no es poca. Y todo esto sin tocar un céntimo de mis liquidaciones en la Sociedad de Autores. A mi mujer, que administra estos ingresos, le digo cuando parece asustarse por mi derroche: « No te preocupes, mujer, que no voy a pedirte dinero. Tengo y me sobra con el de mis extraordinarios».
- Estos extraordinarios son la cantidad que, como empresa, ingresa al maestro.
- ¡Ah!–agrega–. Y no he querido decir que la liquidación de mis derechos de autor sea menguada. ¡Ca, supone un pico! «La Dolorosa», solo en Valencia, capital, pasa ya de las setecientas representaciones<sup>104</sup>.

Frente a la ausencia de material nuevo desde el estreno de *La Dolorosa*, el maestro se dedica a sacar rédito de esta última producción, en particular. Para ello, no duda en trabajar con una figura de enorme atractivo: Miguel Fleta, que junto a Matilde Revenga y el propio maestro emprenden una turné

---

<sup>103</sup> El delegado de la SGAE argumentaba: «De igual modo tienen representación en las juntas – así generales como directivas– los socios de distintas categorías –supernumerarios, propietarios, herederos y aspirantes– que se han establecido» (Francisco Serrano Anguita, “Teatros y Cines. La Sociedad General de Autores de España y La Sociedad de Autores del Maestro Serrano. Una réplica de la nueva Sociedad al fundador de la novísima”, *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1932, 5).

<sup>104</sup> Muñoz Sanz, “De trasnochada. El maestro Serrano no cree en la crisis del género lírico”, *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1932, 7.

(especialmente por la zona de levante), en la compañía que dirigía el popular actor cómico Anselmo Fernández. Esta gira tendría su punto y final en el recién estrenado teatro Coliseum en la capital española.

En realidad, el extraordinario éxito alcanzado por la zarzuela de Juan José Lorente y Serrano motivó actitudes y situaciones polémicas de las que se hicieron eco las páginas de los periódicos más populares. La defensa de los “derechos” de los padres de la “criatura”, en especial, de Serrano (pues su libretista<sup>105</sup> había fallecido meses después del estreno valenciano), llevó a comentarios acerca del blindaje de su exhibición; la exigencia de abonar los derechos de representación por parte de la Empresa interesada; y la autorización de los autores para ponerla en escena. Estos condicionantes, en ocasiones, conducen a situaciones tensas que son aprovechadas para arremeter contra autor y política gubernamental.

En el Ideal, luchando denodadamente en pro del género lírico, hay una Empresa que continuamente repone en su escenario las más valiosas zarzuelas y los sainetes más divertidos [...] Pues bien, cuando la Empresa ya había hecho una gran propaganda de la zarzuela [*La Dolorosa*] y vendido buen número de localidades, se presentaron [...] en el teatro un notario y el secretario de la sección de Música [de la SGAE], notificando a la Empresa la prohibición de *La Dolorosa* [...].

Y lo cierto es que por mucho clamar a los Poderes públicos pidiendo protección para el género lírico, sin prejuicio, luego, de poner trabas a las Empresas para reponer zarzuelas que, como *La Dolorosa*, hace cuatro o cinco años que fue estrenada en Madrid, con el éxito que merecía su genial autor, el maestro José Serrano. Este, por dichos incidentes [...] se ha visto obligado a abandonar su plácido y encantador retiro de El Perelló, y trasladarse a Madrid en busca del apoyo de las autoridades y de la Sociedad de Autores, en pro de la prohibición de su elegante y, como suya, valiosa partitura<sup>106</sup>.

La enorme difusión de *La Dolorosa* incrementó sus posibilidades de explotación por otros medios. No hablamos de emisiones radiofónicas o publicación de la partitura en reducción a canto y piano, sino de otro medio en continua expansión, que en la década anterior había centrado buena parte de su producción en adaptaciones de sainetes y zarzuelas: el cine. Serrano era consciente de ello y, por eso, aceptó realizar la adaptación musical para la versión cinematográfica de la famosa zarzuela sobre el libro de Juan José Lorente, dirigida por Jean Grémillon en 1934.

---

<sup>105</sup> Juan José Lorente falleció el 13 de marzo de 1931 en Madrid.

<sup>106</sup> “Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones y noticias teatrales”, *ABC*, 25 de agosto de 1934, 37.

El augurado éxito, también, del film (estrenado en 1935 en el teatro San Fernando) era aireado en la práctica totalidad de los medios informativos. También, la satisfacción del resultado por parte de Serrano; e incluso algún rotativo encomiaba el trabajo realizado por el músico para esta producción, más allá de los números de zarzuela. Pero, visionada la película, gran parte de la música ambiental insertada está urdida a partir de los motivos de los diferentes números de la zarzuela, como es lógico.

Recientemente aceptó el maestro Serrano musicar unos momentos de la película «La Dolorosa». Tarea difícil y poco agradable para un gran músico. El guión de trabajo era el siguiente: Un minuto y veinte segundos para una escena sentimental; cuarenta y cinco segundos para el preludio del dueto cómico; un minuto y cincuenta segundos para un pasaje dramático, y así hasta doce momentos de música. Doce motivos musicales en resumen, y una jota.[...]

Música de inspiración maravillosa, fácil, dulce, emocionada con todo el valor inestimable y personalísimo de las melodías del genio.

Sin embargo, como ha ocurrido en otras ocasiones, resultan problemáticas ciertas atribuciones a tenor de los comentarios suscitados por algunas recensiones, fichas técnicas o referencias sobre esta producción cinematográfica. Así, en ellas aparece en el apartado musical, junto al nombre de Serrano el del músico aragonés Daniel Montorio<sup>107</sup>, como autor de la adaptación musical<sup>108</sup>.

Allende la aportación o no en la ambientación sonora de la película de *La Dolorosa*, además de los números musicales, Serrano sigue siendo una figura a tener en cuenta dentro del mundo teatral. Su prestigio dentro del sector lírico se evidencia en su elección como vocal de la nueva Junta Nacional de la

---

<sup>107</sup> Daniel Montorio Fajó (Huesca, 1904-Madrid, 1982) fue un músico teatral y de cine. Como músico de cine es una figura destacable con cerca de cien trabajos entre música ambiental y adaptaciones. Además fue director artístico de las casas de discos Columbia (Regal) y Montilla.

<sup>108</sup> En la voz del oscense, publicada en la *Gran Enciclopedia Aragonesa* y fundamentada en el trabajo de Manuel Rotellar «Daniel Montorio y su música cinematográfica», *Aragón en el cine*. (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1973) se escribe: «Para *La Dolorosa* de Jean Grémillon, hizo la adaptación y adición de su música ambiental siendo felicitado por el maestro Serrano por sus aciertos» («Montorio Fajó, Daniel», *Gran Enciclopedia aragonesa*. Versión on-line: <http://www.encyclopedia-aragonesa.com/> ). Y en parecidos términos se expresa Fernando Carmena en su artículo «Cine español y teatro lírico (3). *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) (II)»: «La espléndida adaptación musical realizada por Daniel Montorio sobre la partitura de José Serrano subraya también estas dicotomías y ambivalencias» (Fernando Carmena, «Cine español y teatro lírico (3). *La Dolorosa* (Jean Grémillon, 1934) (II)», *Rinconete. Centro Virtual Cervantes*, abril 1 de 2013. [http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_13/01042013\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_13/01042013_01.htm)).

Música y Teatros Líricos y Dramáticos<sup>109</sup>, creada en febrero de 1935, a propuesta de la SGAE. En esta agrupación de carácter consultivo figuraban, además de Serrano, Francisco Alonso, Pablo Luna, Jacinto Guerrero por parte de los músicos; mientras que los escritores estaban representados por Jacinto Benavente, Carlos Arniches, Antonio Estremera, Emilio González del Castillo y Tomás Borrás; además, como representante de empresarios se hallaba Eduardo Yáñez y por el ministerio, Luis París. Pero esta Junta tendría corta vida. Tan solo tres meses después (el 25 de mayo) dimitía en bloque por la irrisoria subvención y la falta de atención a sus asesoramientos en materia de iniciativas y proyectos.

Con todo, la SGAE volvía a contar con Serrano para todos aquellas representaciones y acontecimientos en los que la Sociedad estaba presente. De hecho, Serrano fue uno de los invitados al X Congreso Internacional de Sociedades de Autores organizado por la propia Sociedad General de Autores Española y celebrado en Sevilla entre el 5 y el 12 de mayo de 1935. Atrás habían quedado rencillas y Serrano (y “su grupo”) cerraban filas en torno a la SGAE. Es más, sociedad y “disidentes” se daban las manos frente a cualquier amenaza de división. Véase si no un extracto del comunicado de la SGAE de principios de 1936 en el que aparece la firma de Serrano.

Circula hace ya bastantes días el rumor de la creación de una Sociedad de Autores formada por unos cuantos capitalistas, que parece se han constituido en Sociedad Anónima, para explotar el derecho de autor en España[...]

Para evitar confusiones, la Sociedad General de Autores de España se apresura a hacer público que los miembros que la componen, sin excepción alguna, no han pensado jamás en separarse de la entidad que ellos mismos crearon, y mucho menos para hipotético beneficio de editores, mejor o pero disimulados, que eso sería, en fin de cuentas, la flamante Sociedad Anónima<sup>110</sup>.

Serrano había dejado sus “derechos” amparados por la SGAE con lo que podía olvidarse de su gestión y retornar a su refugio de reposo: El Perelló. Allí le sorprendería la Guerra Civil, unos meses después, y durante los años que duró la contienda quedó en el pueblecito marítimo valenciano. Habían quedado

---

<sup>109</sup> Este organismo supone una remodelación de la Junta Nacional de la Música y Teatros Líricos que fue creada por Decreto de 21 de julio de 1931, elevado al rango de ley el 4 de noviembre de ese mismo año.

<sup>110</sup> “Un documento de la Sociedad General de Autores de España”, *Heraldo de Madrid*, 4 de enero de 1936, 8.

por ver la luz promesas, proyectos, estrenos,... algunos de los cuales serían materializados en ausencia del maestro.

### **Resumen:**

Varias son las voces que desde los medios y el mundo empresarial se hacen eco de las dificultades por las que atraviesa el género chico durante los años veinte. La competencia del cinematógrafo y otros espectáculos lleva a la conversión de locales en salas de cine o varietés con la consiguiente reclusión de los géneros más tradicionales a unos pocos coliseos. Sin embargo, esta tendencia no descansa únicamente en la transformación del gusto del público. Factores de índole económica y productiva tienen mucho que ver con aquella situación. El afán por la recuperación de un público distanciado del teatro lírico autóctono impulsa a dramaturgos y compositores a aliarse con la causa mediante la elaboración de obras concentradas en ambientes regionales. Y Serrano, como empresario y compositor, no permanecerá ajeno a aquella coyuntura.

Tras la complicada situación empresarial, la indiferencia de la *Danza de apaches* y el “correctivo” de *La maga de Oriente* (a mediados de 1924), Serrano encuentra en la empresa redentora del “género español” la justificación para rentabilizar parte de su producción y presentar trabajos acordes con el proyecto de restauración. Sin embargo, solo en parte cumplirá su adhesión a tal iniciativa. *La prisionera* y *Las hilanderas*, en especial esta última, no pueden eludir su proximidad a la opereta. El país imaginario, la historia sentimental y el príncipe se mezclan con la ruralidad (de los criados) y la moda del séptimo arte en *La prisionera*; mientras que la recorrida Italia, la soldadesca y el burlador burlado emparenta *Las hilanderas* con *La canción del olvido*.

Con todo, Serrano colaboró con la ilusión de ver restaurado el “teatro lírico nacional” con un tributo al folclore autóctono: *Los de Aragón*, un sainete madrileño: *Los claveles* y una zarzuela de costumbres: *La Dolorosa*. Es precisamente esta imagen la que recorre las diversas fuentes historiográficas, obviando otra parte de su obra. No puede negarse, sin embargo, que el propio Serrano contribuyó, a través de la explotación de algunas de sus producciones

(bien como empresario, bien exigiendo a diversos coliseos), a forjar un marchamo en torno a su figura, que circunstancialmente le convenía.





### XIII. (1943-1944) ESTRENOS PÓSTUMOS

Parte de las obras de Serrano, en particular aquellas que vieron la luz después de 1915, estuvieron precedidas de una expectación mediática motivada por la demora del estreno, lo que llevó a difundir uno de los tópicos que acompañarían al compositor el resto de su vida: el de perezoso. Diríase que la avidez por conocer sus anunciados trabajos era aprovechada para llenar espacios dedicados al mundo teatral y, sin cortapisa, introducir pullas y comentarios sarcásticos en torno a la condición del músico. Pero, todo sea dicho, Serrano no rehuyó el juego. Más bien, por el interés que aquello despertaba, propiciaba tales comentarios con sus declaraciones sobre su estancia placentera y sus “dedicaciones” a otras actividades en su refugio marítimo de El Perelló.

Sin embargo, en este aspecto es necesario tener en consideración el entorno de trabajo. De una parte, el mismo compositor reconocía que trabajaba de noche en la capital madrileña y se mantenía despierto hasta altas horas de la madrugada. Por otra, a pesar de que algunos escritos sobre su figura señalan que en El Perelló escribió poca música, los convecinos del pueblecito valenciano que le conocieron aseguraban que en sus jornadas de pesca permanecía absorto en motivos y temas que esbozaba en pequeños papeles pautados, sin prestar la más mínima atención al arte del sedal, una de sus aficiones favoritas.

Al margen de las anécdotas sobre sus horarios de trabajo, cabe recordar que se conserva material de obras que no llegaron a estrenarse. En el archivo familiar del maestro se halla una carpeta con el nombre de “Aprovechables. Pepe” que contiene, por ejemplo, una pieza lírica titulada *El capitán araña*. Se sabe que Salvador María Granés escribió una zarzuela homónima<sup>1</sup>, anterior a 1891, pero no se registra el año de representación y autor de la música. Con

---

<sup>1</sup> Figura en el catálogo de obras recogido en algunos de los libretos de este escritor. Véase, por ejemplo, al final del libreto del juguete cómico-lírico de *Juanito tenorio* la relación de títulos estrenados por Granés. <https://archive.org/details/juanitotenorioju2466niet> (Consultado el 12 de enero de 2015).

todo, dado que el músico dedicó alguna pieza a Granes, Serrano podría haber realizado una creación, que no llegara a estrenarse, sobre el libreto de Granes. Desgraciadamente no ha sido posible localizar el texto para contrastar los personajes.

Del mismo modo, otros esbozos, números o apuntes (a los que hemos aludido en diferentes fases de nuestro estudio) han quedado entre los originales de la parte de apuntar de obras estrenadas. La inconstancia de Serrano en determinados trabajos, el hecho de que trazase ideas en Madrid y El Perelló, la falta de concentración física del corpus autógrafo del compositor y la decrepitud del teatro lírico explica el que, en particular, las producciones estrenadas después de su muerte hayan sido objeto de controversia respecto a la fecha de composición y al grado de intervención de otros músicos.

### **XIII. 1. Un tributo al público madrileño: *Golondrina de Madrid***

Muchos son los factores que se han apuntado para explicar el declive y lenta evaporación del género chico. Desde aquí se ha referido al ámbito económico y su impacto en la programación y viabilidad de los coliseos, derivando en el cierre o cambio de tipo de espectáculo; a una mengua en la producción de géneros tradicionales y, por tanto, el fracaso de una pretendida restauración de la tradición lírico-teatral española; al cambio de preferencias en espacios y entretenimientos, reflejado en el triunfo social de otros productos de masas. Y, por encima de todo, el inevitable paso del tiempo, el asentamiento de elementos foráneos, de prácticas, de modas, que inciden en el gusto de una sociedad que muestra claros síntomas de cambio en cuanto a sus pasatiempos favoritos.

Y, finalmente, la Guerra Civil, que colapsó circuitos, repertorios, estrenos y, en definitiva, la vida recreativa de cada uno de los rincones del territorio español. Las atrocidades, el desmembramiento familiar y la hambruna, no reparan en tradiciones, ni entretenimientos favoritos, aunque siempre haya figuras “propagandísticas” en uno u otro lado. El día de después siempre es más duro, por lo que implica la subsistencia, la recomposición, el resarcimiento. Necesidades, privación de derechos, expatriación... Un truncamiento que

afectó a todos los terrenos de la vida cotidiana y social; y del cual, como es lógico, no se libró tampoco la creación e infraestructura teatral; si bien, la crisis en este ámbito, como ya se ha comentado venía evidenciándose ya en los años anteriores a la contienda de 1936.

Estos conceptos que se agolpan en la sucinta alusión al panorama que preside las temporadas previas a la confrontación bélica y los efectos de la misma muestran una naturaleza divergente a la situación vivida por el maestro Serrano, si tenemos en consideración sus declaraciones en una entrevista y el título del artículo en cuestión: “El maestro Serrano no cree en la crisis del género lírico”<sup>2</sup>. Él era consciente de las escasas novedades en el terreno lírico durante la primera mitad de los años treinta. Como ha quedado reflejado en referido interviú, confiesa, al finalizar el año de 1932, que en los últimos cinco años (de 1928 a 1932) ha ganado más dinero que nunca. Y él sabe como nadie defender sus “derechos” (está en su lícito derecho)<sup>3</sup>.

El declive de la producción zarzuelística entre 1931 y 1936 es más que evidente. Durante ese periodo apenas pueden destacarse el estreno de unos pocos títulos. Algunos de ellos incluso no se ajustan a los cánones de la zarzuela o sainete lírico. Este es el caso de *Don Gil de Alcalá* de Manuel Penella, estrenada en 1932. Y de ese mismo año de 1932 tan solo queda anotar *Luisa Fernanda*, con música de Moreno Torroba, sobre el libreto del dueto Federico Romero y Fernández Shaw. Pero poco más ofrece los años que siguen hasta el inicio del enfrentamiento civil. Esbozamos, a continuación, una pequeña relación de los estrenos entre 1933 y 1936 (Tabla 1).

---

<sup>2</sup> Parte de la entrevista y la referencia se ha facilitado en el capítulo anterior. Aún así ofrecemos nuevamente los datos: Muñoz Sanz, “De trasnochada. El maestro Serrano no cree en la crisis del género lírico”, *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1932, 7.

<sup>3</sup> En relación con esta cuestión, resulta esclarecedor la reseña “Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones y noticias teatrales”, *ABC*, 25 de agosto de 1934, 37, que se ha ofrecido en una nota en el capítulo anterior.

Tabla 1. Estrenos de zarzuelas entre 1933 y 1936

1933	
Título	Autores
<i>El ama</i>	Texto de Luís Fernández Ardavín; música de Jacinto Guerrero.
<i>Adiós a la bohemia</i>	Texto de Pío Baroja; música de Pablo Solozábal.
<i>El hermano lobo</i>	Texto de Federico Oliver; música de Manuel Penella Moreno.
1934	
Título	Autores
<i>La chulapona</i>	Texto de Federico Romero y G. Fernández-Shaw; música de Moreno Torroba.
<i>La española</i>	Texto de L. Fernández Ardavín y Valentín de Pedro; música de Jacinto Guerrero.
<i>Sol en la cumbre</i>	Texto de Anselmo C. Carreño; música de Pablo Solozábal.
1935	
Título	Autores
<i>La Bella Burlada</i>	Texto de José Andrés de Prada; música de José Padilla
<i>La Dama del Sol</i>	Texto de José Andrés de Prada; música de José Padilla
<i>La malquerida</i>	Sobre el texto de Jacinto Benavente; música de Manuel Penella Moreno
1936	
Título	Autores
<i>La tabernera del puerto</i>	Texto de Federico Romero y G. Fernández-Shaw; música de Pablo Solozábal

Bagaje más parco se encuentra en el apartado de sainetes. A los de Guerrero: *Miss Guindalera* (1931) y *Sole, la Peletera* (1932), cabría añadir como uno de los más populares de este período *La del manojito de rosas* (1934) de Pablo Solozábal sobre el texto de Anselmo Carreño y Ramos de Castro: Estos mismos libretistas serán los autores de *Me llaman la presumida*, al que puso música Francisco Alonso, estrenado ya a finales de 1935; y *La boda del Señor Bringas, o, Si te casas la pringas* con libreto, otra vez de Carreño y Ramos de Castro y música de Moreno Torroba, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Calderón el 2 de mayo de 1936. Este coliseo acapara la práctica totalidad de los estrenos madrileños, mientras que los que se producen en la

ciudad condal tienen como principales escenarios el teatro Victoria y el Tívoli, de forma ocasional.

Si bien el auge de la opereta y la revista afectaron a la producción de sainetes y zarzuelas en la década anterior, la actividad representativa y compositiva del género chico va decreciendo progresivamente, sobre todo por el número de teatros y compañías que en se contabilizan en torno a 1920. El estudio de Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos: *La Escena Madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación* ofrece una valiosa información en este aspecto<sup>4</sup>.

Si se compara con la década anterior (Tabla 2), se observa una menor actividad. Pero sobre todo, es en el apartado del sainete donde esta diferencia es más notable. Con todo, las zarzuelas de la Tabla 2 reciben, en su mayoría la denominación de “zarzuela bufa” o “zarzuela cómica”. Lo cual resulta significativo por el predominio de lo cómico en las diversas modalidades del teatro lírico.

Tabla 2. Zarzuelas estrenadas entre 1921 y 1924.

1921	
Título	Autores
<i>El príncipe Carlos</i>	Texto de Julián Moyrón y M. Rodríguez de la Peña; música de Francisco Alonso
<i>Las perversas</i>	Texto de Alfonso Lapena y Alfonso Muñoz; música de Reveriano Soutullo y Juan Vert
<i>La virgen de bronce</i>	Texto de Antonio Paso y Ramón Peña; música de Reveriano Soutullo y Juan Vert
<i>Las Delicias de Capua</i>	Texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw; música de Ernesto Pérez Rosillo
<i>El sinvergüenza en Palacio</i>	Texto de Pedro Muñoz Seca en colaboración con Pedro Pérez Fernández; música de Amadeo Vives y Pablo Luna.
1922	
Título	Autores
<i>La montería</i>	Texto de José Ramos Martín; música de Jacinto Guerrero
<i>La venus de</i>	Texto de Fernando Luque; música de Reveriano Soutullo y Juan Vert

<sup>4</sup> Véase Dru Dougherty y María Francisca Vilches de Frutos, *La Escena Madrileña entre 1918 y 1926: análisis y documentación* (Madrid: Fundamentos, 1990), 70-86. Para la actividad del sainete y la zarzuela pueden consultarse las páginas 105-114.

<i>Chamberí</i>	
<i>Bergamino el Lampo</i>	Texto de Eduardo Marquina/ Gregorio Martínez Sierra; música Amadeo Vives
1923	
Título	Autores
<i>Doña Francisquita</i>	Texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw; música de Amadeo Vives
<i>El rey nuevo</i>	Texto de Pedro Muñoz Seca en colaboración con Pedro Pérez Fernández; música de Jacinto Guerrero
<i>La mujer de nieve</i>	Texto de Pedro Muñoz Seca en colaboración con Pedro Pérez Fernández; música de los maestros Rosillo y Moreno Torroba.
<i>Los gavilanes</i>	Texto de José Ramos Martín; música Jacinto Guerrero
<i>La luz de Bengala</i>	Texto de Antonio Paso; música de Jacinto Guerrero.
<i>La piscina del Buda</i>	Texto Antonio Paso (hijo) y Joaquín Dicenta (hijo); música de Juan Vert, R. Soutullo y Vicente Lleó
<i>La Viejecita y La Virgen capitana</i>	Texto de J.R. Martín; música Tomás Barrera Saavedra.
<i>El regalo de boda</i>	Texto de Fernando Luque; música de Reveriano Soutullo y Juan Vert
<i>La granjera de Arlés</i>	Texto de Rafael Sepúlveda y José Manzano; música de Ernesto Pérez Rosillo
1924	
Título	Autores
<i>Sol de Sevilla</i>	Texto de José Andrés de Prada; música de José Padilla.
<i>La bien amada</i>	Texto de José Andrés de Prada; música de José Padilla
<i>La leyenda del beso</i>	Texto de Enrique Reoyo, José Silva Aramburu y Antonio Paso; música de Reveriano Soutullo y Juan Vert
<i>La Vaquerita</i>	Texto de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Carreño; música de Ernesto Rosillo
<i>Lo que va de ayer a hoy</i>	Texto de Antonio Ramos Martín y Emilio Ferraz Revenga; música de Jacinto Guerrero
<i>La sombra del Pilar</i>	Texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw; música de Jacinto Guerrero.
<i>La Bejarana</i>	Texto de Luis Fernández Ardavín; música de Francisco Alonso y Emilio Serrano.

En contraposición a semejante escenario, la reposición constante de las últimas creaciones de Serrano es una realidad que permite a este obtener un amplio rédito de sus “derechos”. Por tanto, no existe necesidad pecuniaria de ofrecer nuevos trabajos, pese a que, como era habitual en él, Serrano avanzó a

la prensa próximos estrenos tras *La Dolorosa*. Y, aunque a finales de 1932 Serrano había anunciado el estreno del sainete *Golondrina de Madrid*<sup>5</sup>, libreto solicitado a Fernández Sevilla inmediatamente después del éxito de *Los claveles*, según Vidal Corella, este trabajo no vería la luz hasta casi doce más tarde.

Dos años después de la referida comunicación, a finales de 1934, Serrano declara en una nueva entrevista (esta vez en Valencia y de la mano del periodista Vidal Corella, a la postre su biógrafo) «que tiene terminada “completamente” una obra. Que se titula *Golondrina*. Que es un magnífico sainete de Fernández de Sevilla». Y, de inmediato, el maestro apostilla: «Que se estrenará *muy pronto*. En cuanto se encuentre teatro en Madrid. Y si no, en Barcelona. Que la estrenará al mismo tiempo en Valencia». Además, en el referido interviú declara «que tiene terminados tres números de otra obra. Que se titula *La última bruja*. Que el libro es del poeta valenciano Maximiliano Thous»<sup>6</sup>.

Pese a que no se cumplieron plazos y estrenos aireados por el compositor valenciano, conviene, no obstante, atender al “juego estratégico” utilizado por Serrano en el entorno descrito al principio del capítulo, a sabiendas de la inexactitud de los datos vertidos en reportajes o entrevistas. Por ejemplo: existe una película en cine mudo titulada *La Bruja*, dirigida por Maximiliano Thous en 1923, pero no hay constancia de ningún libro o libreto con el título aludido por Serrano, *La última bruja*<sup>7</sup>, atribuido a Thous; como tampoco se ha encontrado ningún manuscrito relacionado con la supuesta zarzuela sobre la que, en teoría, trabajó Serrano.

Estas “noticias” son comprensibles dentro de la táctica empleada por el compositor para captar el interés de empresarios teatrales en pos de la explotación de producciones anteriores. La posibilidad de estrenar una obra de una figura de reconocido prestigio, como lo era Serrano en aquel momento, fomentaba unas expectativas de éxito (y unas ventajas crematísticas) que

---

<sup>5</sup> Si bien es cierto que el título que anuncia Serrano durante una entrevista es el de “Golondrinas”. Véase “De trasnochada. El maestro Serrano no cree en la crisis del género lírico”, *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1932, 7.

<sup>6</sup> Vicente Vidal Corella: “Crónica en Valencia”, *Crónica*, 16 de diciembre de 1934, 23.

<sup>7</sup> En un extenso reportaje publicado en *ABC* (Sevilla) por Leandro Blanco con el título “El día de...El maestro Serrano” el 21 de enero de 1934, 4; el maestro valenciano declara que, además de *Golondrina*, está trabajando en «una zarzuela, también en un acto, con vistas a la película, titulada *La última bruja*, de cuyo libro es autor Maximiliano Thous».

debían ser compensadas con contraprestaciones. La defensa de los respectivos intereses, empresa teatral y compositor, conllevaba a una situación de postergación del estreno. Las dificultades de los empresarios teatrales por atraer al público con producciones llamativas, y poder, de este modo, dar aliento a su negocio, obligan a entrar en maquinaciones y artimañas que repercuten en la planificación teatral y la fortuna de la compañía. No obstante, no escapa a todo ello las exigencias de los propios autores.

Esta panorámica alcanza a todas las creaciones líricas del momento, y el sainete de Serrano, pendiente de escenificarse, no es una excepción. El estreno de la *Golondrina de Madrid* en el teatro Calderón (prácticamente el único que ofrecía teatro lírico pocos meses antes de la Guerra Civil), es una de las posibilidades que Luis Calvo López, empresario de aquel coliseo en torno a 1935, baraja tras el fracaso de las negociaciones para la presentación de la zarzuela *La Española*<sup>8</sup>, con texto de Fernández Ardavin y Valentín de Pedro al que puso música Jacinto Guerrero. La referencia a estas gestiones es prototipo de la situación escénica que se ha referido.

Las negociaciones empezaron ayer [...] antes de que Guerrero se marchase a Barcelona ya hubo unos diálogos. Luis Calvo me dijo entonces: “Haré “La Española” si Guerrero no se vuelve loco al tratar de la presentación. Los tiempos no están hoy para fantasías”. Han pasado de esto cuatro o cinco meses.<sup>9</sup>

Pero no lo es menos la “alternativa castiza” de Serrano. Este, consciente de la coyuntura que preside el entorno lírico teatral y la aceptación de que gozan sus últimas producciones, no duda en trasladar sus requerimientos. Es más, es sabedor de que Calvo dirige dos compañías, una en Madrid y otra en Barcelona. Lo que procura una doble oportunidad a Serrano.

Para poder estrenar “Golondrina”, Luis Calvo tendría que cumplir ante todo esto: a) Reposición de “La Dolorosa”. Y nada de decorados de alquiler, que conste. Todos los telones nuevos. Y, claro, ropa nueva también. Vamos, como si se tratara de un estreno [...] ¡Ah! “La Dolorosa” tendría que cantarla Gorgé. b) Nombramiento de director artístico del Calderón a favor del maestro Serrano. c) Participación –no sé con arreglo a qué porcentaje- en los beneficios.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Finalmente, estrenada la noche del 12 de diciembre de 1935 en el teatro Fontalba de Madrid.

<sup>9</sup> “Conversaciones. El maestro Serrano y los peces gordos de El Perelló”, *La Voz*, 23 de octubre de 1935, 4.

<sup>10</sup> “Conversaciones. El maestro Serrano y los peces gordos de El Perelló”, *La Voz*, 23 de octubre de 1935, 4.



Pese a que las posibles demandas de Serrano no parecen excesivamente ventajosas, el empresario Luis Calvo «anda en negociaciones con el maestro Serrano, para que D. Pepe le permita reponer “La Dolorosa” y le dé el estreno de “La Golondrina”»<sup>11</sup>. Y, finalmente, las negociaciones para la reposición de la zarzuela concentrada en Aragón llegan a buen puerto. Acertaron ambos, empresario y autor, en el aspecto pecuniario, aun a pesar de las exigencias del maestro con respecto a sus “derechos”; aspecto este que no pasa inadvertido en la prensa.

Todo el mundo gana hoy dinero gracias a “La Dolorosa”. Empezando por el maestro Serrano, naturalmente. ¿Y los libretistas? ¿Ganan dinero los libretistas de “La Dolorosa”? [...] –como ganar, claro que ganan; pero, vamos, muchísimo menos que el músico...Hacer zarzuelas con el maestro Serrano no es, precisamente, un buen negocio. El maestro se lleva íntegramente –esto es, sin repartir con los libretistas– los derechos extraordinarios, las tarifas especiales, el dinero de los beneficios; todo en una palabra. [...] “La Dolorosa” –por imposición del maestro Serrano– devenga derechos dobles en Calderón; es decir, en vez del habitual diez por ciento de la entrada, el veinte de la entrada. Pues bien: a los libretistas se les da, en la Sociedad de Autores, sólo un cinco por ciento, mientras que Serrano se lleva el quince restante [...] Se dirá: “Es que la música de “La Dolorosa” es una maravilla. Y la de “Los claveles”. Y la de “Los de Aragón”...De acuerdo [...] Ahora bien: ¿es que está mal el libro de “La Dolorosa”?<sup>12</sup>.

Queda, no obstante, un detalle importante con relación al proyecto que se apunta al final de este artículo: «¿Y si después de reponer “La Dolorosa” con ropa nueva y todo resulta que aun no está terminada la partitura de “Golondrina”?». El recelo estaba fundamentado, en parte, por las noticias referidas al libreto que se habían publicado meses antes y ponían en tela de juicio las afirmaciones del maestro valenciano sobre la excelencia del libreto; o al menos, de algunas situaciones de “Golondrina”, dado que la había devuelto a Fernández Sevilla «para que llevase a cabo unas convenientes reformas para asegurar su viabilidad, que, por lo visto, dejaba algo que desear»<sup>13</sup>; comentario que, a tenor de las notas publicadas en prensa, no digirió excesivamente bien el libretista.

Reformas o no, lo cierto que *Golondrina de Madrid* no había terminado de instrumentarse por parte de Serrano; no sentía necesidad ante el éxito de la reposición de *La Dolorosa* a finales de 1935; la actividad teatral quedó

---

<sup>11</sup> “El teatro”, *La Libertad*, 19 de octubre de 1935, 4.

<sup>12</sup> “Conversaciones. Alrededor del dinero de „La Dolorosa””, *La Voz*, 15 de noviembre de 1935, 4.

<sup>13</sup> “Escena y bastidores”, *La Voz*, 25 de agosto de 1935, 2.

paralizada con el estallido de la Guerra Civil y la salud del compositor fue resintiéndose. Tras la contienda, que el compositor pasó en su domicilio veraniego de El Perelló, se le detectó un cáncer de esófago y se decidió trasladarse a Madrid para tratamiento. A pesar de ello, el maestro no pudo superar aquella enfermedad que acabó con su vida el 8 de marzo de 1941.

Sin duda el paso del tiempo, desde la elaboración y recepción del libreto, en una obra que remite a la actualidad, constituye un factor de notable importancia. Y, aunque el autor confesó, en los días previos a su estreno (ocho años después de lo relatado y más de doce desde su concepción), que el libro trataba de situaciones contemporáneas, cuesta pensar en un mismo Madrid, sobre todo tras una Guerra Civil, y las secuelas de aquella contienda. Un Madrid más preocupado por escapar de la penuria que azotaba gran parte de la población que por los celos, el orgullo y las habladurías, tópicos de los chulapos y chulaponas de otros tiempos. Más aun si se vuelve la mirada a la periferia y la gente más desfavorecida.

Es allí, en uno de los barrios bajos de la capital, donde se desarrolla la acción de *Golondrina de Madrid*, cuya protagonista es una muchacha apodada “Golondrina” por desaparecer misteriosamente durante el invierno y retornar en primavera. El motivo de la ausencia no es otro que la atención a su padre que ha huido de la justicia por desfalco y se ha refugiado en un pueblecito. El interés e intriga de Pepe por “Golondrina” conlleva la introducción de conocidos comunes: don Rosendo y la señá Hilaria, que facilitarán el enredo y juego amoroso, a la vez que procuran la inserción de otra relación paralela entre su hija, Inocencia, y Camilo. A doña Sol, vieja calenturienta y reseca, dueña del estanco, le gusta Camilo; y como le pilló un día sisando de la caja, obliga a éste a salir con ella, tan hábilmente, que ya anuncian boda. Como en estos enredos amorosos no hay dos sin tres, en ambas historias amorosas se inmiscuyen de manera intencionada o involuntaria otros personajes y farsas (la bula de que “Golondrina” tuvo un hijo con el hermano de la señá Hilaria).

Este sainete de Fernández de Sevilla muestra muchos paralelismos con otros títulos, como *Los claveles*: tretas, engaños, las pruebas amorosas, la presencia de dos historias paralelas y la unión final de ambas parejas... que dan la oportunidad al compositor de urdir las escenas musicales características; esto es: número popular o castizo; romanza de ella; cantable de

él; dueto cómico; dúo de los personajes principales...dentro de los cánones del género (y del propio compositor). Estas escenas musicales fueron detalladas musicalmente para *Golondrina de Madrid* por Serrano antes de su fallecimiento en 1941.

El trabajo de Serrano para “Golondrina” es una muestra más de su uniformidad estilística para la elaboración de cada uno de los números. Y, si bien, tal como refieren Vidal Corella y el propio libretista, algunos números fueron instrumentados por su paisano, José María Izquierdo<sup>14</sup>, quien dirigió el estreno en el Teatro Principal de San Sebastián la noche del 1 de septiembre de 1944, los números estaban escritos (en reducción a canto y piano) con antes del fallecimiento de Serrano. Esto se desprende del cotejo caligráfico entre algunas de las partituras manuscritas de Serrano (a las que se ha tenido acceso en el archivo privado familiar) y la parte de apuntar original depositada en el archivo de la SGAE.

El documento original contenía un “Preludio” de apenas ocho compases, en tempo de “Vals lento”<sup>15</sup>, tachado posteriormente, y que enlaza directamente con el “Nº 1. Camilo y vecinas 1ª, 2ª 3ª...”. La introducción instrumental de este número se convierte, por tanto en la “obertura”, cuyo material aparecerá parcialmente en otros números, como la primera sección del “Nº 7. Intermedio”. Este cantable de conjunto dialogado está definido por la frase enunciada en la introducción instrumental y una fórmula melódico-rítmica, usada de forma reiterada por “las vecinas” (Ejemplo 1), que se contrapone en carácter y diseño a la ofrecida por el personaje masculino, en tempo de vals rápido. El contraste se explica por la situación del empleado del estanco (está limpiando cristales) con respecto al grupo de mujeres (están chismorreando).

---

<sup>14</sup> José María Izquierdo Romeu (1890-1951), natural de Catarroja (Valencia)

<sup>15</sup> Díaz y Galbis refieren en su trabajo sobre *La producción zarzuelística de José Serrano* (página 150), en cuanto a los tempos que presiden cada uno de los números de *Golondrina de Madrid* lo siguiente: «nº 1: tiempo de vals lento»; sin embargo la partitura original no presenta esta correspondencia.

Ejemplo 1. N° 1. Camilo y vecinas 1ª, 2ª 3ª... de *Golondrina de Madrid*.

Vecina 1ª

Se-ño-res, si no an-da u-na lis-ta y a-fi-na la vis-ta la de-ja a u-na sin la ra-ción

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

El “N° 2. Golondrina, Pepe y Rosendo” es la briosa presentación musical de la protagonista femenina con aire de pasodoble, un ritmo al que recurrió Serrano en varias ocasiones. Este número se inserta como signo de casticismo, tipismo, localismo, y más ampliamente, de españolidad, perceptible en la enérgica entrada vocal, tras la breve introducción instrumental (Ejemplo 2). En este sentido, el contraste con el trío es evidente (Ejemplo 3). La repetición de las frases que componen ambas secciones ofrece la oportunidad de familiarizarse con la línea melódica.

Ejemplo 2. N° 2. Golondrina, Pepe y Rosendo de *Golondrina de Madrid*.

Golondrina

Soy Go-lon-dri-na la ma-dri-le-ña la can-ta-ri-na La que ri-sue-ña lle-va en sus la-bios u-na can-ción

Ejemplo 3. N° 2. Golondrina, Pepe y Rosendo de *Golondrina de Madrid*.

A-mo el sol, a-mo las flo-res, a-mo el a-gua cris-ta-li na que soy pa-ra mis a-mo-res U-na a-le-gre go-lon-dri-na

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

El dueto cómico, a cargo de la pareja secundaria (“N° 3. Camilo e Inocencia”) contiene otro tempo distinto. En esta ocasión se recurre a la mazurca, bailable frecuente en el género chico de finales del XIX y principios

del XX pero nada usual en la década en que se estrena la obra. De nuevo, se observa el soporte de un ritmo elemental, pero incisivo, con la repetición de diseños melódicos de cuatro compases, a modo de breves temas, algunos de los cuales ya han aparecido en el N° 1 por boca del mismo cantante (Camilo). No obstante, el carácter almibarado se rompe con la inserción de un breve pasaje en tempo de pasodoble (al final del número), que muestra el tono alegre y desenfadado del número.

En comunión con la vertiente más conservadora de la tradición lírico-teatral española y frente a la popularización de los bailables importados (foxtrot, slow-fox, quickstep) durante la segunda década de 1900, se evidencia, en *Golondrina de Madrid*, la intención de Serrano de rendir homenaje a los ritmos que antaño soportaron melodías emblemáticas del teatro hispano. En este sentido, Serrano recurre al “Tiempo de Bolero”<sup>16</sup> para configurar la romanza de Pepe (N° 4), el protagonista masculino. Sin embargo, diversos fragmentos escritos inicialmente para este número no debieron agradar al compositor (o al instrumentador, José María Izquierdo) y fueron tachados en la partitura manuscrita original, depositada en la SGAE. Tal es el caso del arranque instrumental y primeras expresiones vocales, de carácter exclamativo, del cantable. Serrano (o una segunda mano, si la hubo, en la partitura manuscrita que se conserva en la SGAE) decide iniciar esta escena musical con un breve pasaje instrumental, (evocado ya en el N° 1), que sirve de preludio a la intervención del barítono (Ejemplo 4). Ya aquí se denota la intencionalidad de dotar de una base rítmica característica.

---

<sup>16</sup> Este tempo de bolero corresponde al de la danza española en ritmo ternario, con un patrón característico y tempo moderato, por lo que no debe confundirse con el bolero de origen cubano en compás binario o cuaternario.

Ejemplo 4. Nº 4. Romanza de Pepe de *Golondrina de Madrid*.

Pepe

So-plo fu-rio-so el vien-to de mí des-ti-no de mí des-ti no Bo-rrán-do-me la

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Además, la revisión y reestructuración afectó a otros fragmentos de este número, como la eliminación de toda una página vocal, que el compositor no debió considerar adecuada y que, de hecho, no se incluye en ninguna de las grabaciones realizadas de *Golondrina de Madrid*. La ofrecemos a continuación (Ejemplo 5). Tampoco ha quedado registrado el escueto episodio instrumental concebido por el autor con que da fin el primer acto: “Nº 4bis. Final del primer acto”.

Ejemplo 5. Nº 4. Romanza de Pepe de *Golondrina de Madrid*.

Pepe

*p* *cresc poco a poco* *cresc poco a poco*

Yo he de cal-mar tu tor-tu-ra Sa-bré ve-lar por tu suer-le ven-cien-do mi a-mar-gu-ra por la ven-tu-ra de pró-te-ger-te

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

La idea de exponer diferentes bailables representativos de un teatro lírico olvidado en su práctica totalidad lleva a Serrano a construir la “Romanza de Golondrina” (Nº 5), sobre el “tempo de chotis”, en correspondencia con el papel de protagonista y de la asociación de este ritmo con el Madrid más castizo. La demanda de contraste de secciones hace permutar el ritmo de chotis con el de vals, que ocupa casi toda la primera sección, tras una breve presentación de algunas “máximas” asociadas con el tema amatorio, que retornarán al presentarse la segunda sección con el referido aire que amenizó muchas de las verbenas del Madrid de otros tiempos (Ejemplo 6). Este ritmo estará presente, también, en la segunda sección del “Dúo de Golondrina y Pepe” (Nº6).

Ejemplo 6. Nº 5. Romanza de Golondrina de *Golondrina de Madrid*.

GOLONDRINA

*Schotis*

Tú no has sa—bi do mia mor en ten der Tú noe res—hom bre pa ra es ta mu jer No ne ce

si to que tu me con sue les con tú com pa sión y per—dón. Ve o con

Clar.

Fag.

Metal

*p*

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

El catálogo de bailables vuelve a hacerse presente en el siguiente número, el “Nº 7. Intermedio”, con la recapitulación de los temas más significativos de los cantables anteriores, precediendo al segundo acto. En este, nos esperan nuevas evocaciones de un teatro cuyas páginas de carácter

popular parecen haber quedado ya en el olvido. Esto mismo puede decirse del “Nº 8. Inocencia y coro general” (también conocido como “Dicen, que dicen”), representativo de los números de conjunto de Serrano, en que se advierte la sencilla estructura de coplas y estribillo sobre una fórmula melódico-rítmica repetitiva (Ejemplo 7), que sugiere un aire anclado en la tradición y el acervo músico-cultural del país. Esta reminiscencia que Serrano lleva a cabo cobra impulso con las “Jácaras” cantadas por Rosendo y un coro de tenores y bajos en el Nº 9.

Ejemplo 7. Nº 8. Inocencia y Coro general de *Golondrina de Madrid*.

CORO

Allegro mosso *p*

*pp* Ay, con el ay, que qué. Ay, con el ay, que qué. Yo te diría, no te diría, luego te lo diré.

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Es conveniente referir a pie de este ejemplo, con respecto a las conjeturas acerca de la autoría de algunos números, que este es fruto, al menos en parte, de la creatividad de Serrano. Recordamos que en el estudio



sobre *El rey del corral* (dentro del apartado cita el número del epígrafe “Un trabajo improductivo o material para otros trabajos: *El rey del corral*”) se mostraba la correlación entre el N° 5 de *El rey del corral* y este N° 8 de *Golondrina de Madrid*. Por el contrario, los números que siguen sí que pueden levantar sospechas al respecto.

Los registros sonoros disponibles únicamente contienen nueve números musicales, es decir, hasta el N° 9. Jácaras; sin embargo, la parte de apuntar manuscrita depositada en la SGAE recoge dos números más: “N° 10. Golondrina, Hilaria, Pepe y Rosendo” y “N° 11. Final”. Es probable que ambas escenas musicales no se debiesen a Serrano sino a José María Izquierdo. Las dudas se presentan en el cotejo caligráfico entre estos dos números y los anteriores. Tanto la grafía textual como el trazo de las figuras musicales muestran que fueron escritas por dos personas distintas. Si bien, esta “otra mano” empieza ya a apreciarse en el texto del N° 8, se hace evidente en la notación de las coplas del “N° 9. Jácaras”. Puede, incluso, pensarse en el auxilio de un copista. Véase, si no, un fragmento musical similar correspondiente al N° 8 y al N° 10 (Ejemplo 8.) en el que tanto las cabezas de nota como los corchetes ofrecen un trazo diferente. Es sintomático, además, que en las dos grabaciones digitalizadas de *Golondrina de Madrid*, ambas con la orquesta del Teatro Calderón dirigida, precisamente, por José María Izquierdo, no se recojan los dos últimos números, el N° 10 y el N° 11. Queda la incógnita si en el estreno de San Sebastián y las posteriores interpretaciones en torno a 1943 y 1944 sí que se interpretasen los números. Los escasos medios gráficos que recogen las reseñas no especifican nada en este sentido.

Ejemplo 8.

Nº 8. Inocencia y Coro general de *Golondrina de Madrid*.

Musical score for 'Inocencia y Coro general de Golondrina de Madrid'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is divided into two systems. The first system consists of three measures, and the second system consists of three measures. The lyrics are: 'con el ay, con el ay, con el que, que co-lo-res'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes.

Nº 10. Golondrina, Hilaria, Pepe y Rosendo de *Golondrina de Madrid*

Musical score for 'Golondrina, Hilaria, Pepe y Rosendo de Golondrina de Madrid'. The score is written for voice and piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music is divided into two systems. The first system consists of three measures, and the second system consists of three measures. The lyrics are: 'vie-nes con el ay con el ay con el'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes. The word 'Canto' is written vertically on the left side of the score.

Digitalización a partir del material manuscrito cedido por la SGAE para esta investigación.

Serrano (o el maestro Izquierdo) aún realizaría en *Golondrina de Madrid*, otros homenajes a los ritmos y la tradición lírico-musical de antaño. Así, el "Nº 10. Golondrina, Hilaria, Pepe y Rosendo" principia con un "tiempo de seguidillas" que permutará con el de mazurca. Sin embargo, a diferencia de los números anteriores, en esta escena musical se observan frases más dilatadas frente a los característicos motivos temáticos de dos o cuatro compases del

Serrano más “típico”. Por otra, se evidencia un trabajo orquestal, si bien exento de complicaciones, donde el conjunto se limita a dar un soporte armónico y rítmico; y cuando doblan a las voces procedimiento característico, por otra parte, de Serrano, especifica los instrumentos, cosa que no ocurre en los otros números.

El último de los números, “Nº 11. Final” es una compilación de diferentes tonadas que se han escuchado durante la escenificación. Nuevamente, como ya sucediese en el “Nº 7. Intermedio”, se evocan temas y ritmos, como el pasodoble. Sin embargo, todavía ofrece otra muestra del acervo popular al insertar un tema en “tempo de tirana”. Es este el que concibió Serrano como “Preludio” (tachado en la parte de apuntar original) y que proyectó en “tempo de vals lento”. El resto del número no contiene novedad alguna. El paso por el tempo de mazurca, el de seguidillas y, ya en la parte final reexpone el canto coral del Nº 8 para concluir con el mismo tema instrumental con el que se abría el primero de los números.

En conclusión, no puede hablarse de que la contemporaneidad musical se viese reflejada en ninguno momento. Pero, como se ha podido comprobar, tampoco era esta una finalidad del compositor sino, más bien, lo contrario. Aunque, todo hay que decirlo, el estancamiento (e incluso retroceso) tras la confrontación civil, en especial, en el apartado sociocultural, hace que *Golondrina de Madrid* se presente como un ejemplo nostálgico de otros tiempos; ese último intento de resucitar el género chico. Y aunque *Golondrina de Madrid* no terminó de instrumentarse por parte de Serrano (no sentía necesidad ante el éxito de la reposición de *La Dolorosa* a finales de 1935 y la actividad teatral quedó paralizada con el estallido de la Guerra Civil), la concepción del maestro de Sueca quedaba reflejada en los números que dejó.

### **XIII. 2. Una leyenda interminable o una obcecación: *La venta de los gatos***

Lo nacional, lo autóctono, lo propio ha sido una preocupación, no tanto social, de las masas, sino de las élites pensantes, derivada de la complejidad semántica que envuelven estos términos, su aplicación a realidades de un

entorno y circunstancias concretas, y el grado de autenticidad de estas. El énfasis por mostrar la peculiaridad de realizaciones emanadas de un espacio geográfico determinado es, si acaso, mayor por los sustratos de las culturas habidas en aquel dominio y la continua hibridación que de ello ha derivado.

Por si fuera poco, encontramos en el territorio español unas circunstancias históricas que dificultan la labor de identidad. Y, sin querer entrar en debates sobre influencias, etnocentrismos, rasgos genuinos de un área, localismos... no puede eludirse el hecho que el Estado español estuvo (y está) conformado por zonas (llámense regiones o países) con unas características lingüísticas y culturales singulares (o, si se quiere, distintivas) que han pervivido con mayor o menor arraigo incluso después de la unificación de este “conglomerado” por los reyes de Castilla y Aragón bajo la marca “España” (aunque fenicios y, posteriormente, romanos, hablasen ya de un espacio físico como “Hispania” para referirse a la Península Ibérica). Lo que vino después no invita, pues, a una identidad cultural común, a pesar de los esfuerzos por conseguirlo. El empuje del concepto de Estado-nación, especialmente con la Revolución francesa, y el ascenso del movimiento romántico impulsaron la “autenticidad” en el plano cultural.

Esta digresión intenta establecer una liviana relación con las pretensiones de crear un teatro lírico “nacional” (o identitario) en España, cual semejanza de otros entornos. El establecimiento de una ópera española y el debate en torno a ello arranca ya, como sabemos, en la década de 1840, con la activa participación en la polémica del maestro Barbieri. Pero, no cabe duda, de que el afloramiento del sentimiento de identidad llegó a una altura considerable en el “Desastre del 98”. Es la excusa perfecta, junto a la preeminencia de la ópera italiana, para realizar una nueva tentativa de instaurar una ópera española, tras el “fracasado” esfuerzo de Arrieta y sus discípulos Bretón y Chapí.

Precisamente, Chapí encabezará la misión, en torno a 1900, de conformar un grupo de compositores y libretistas que proporcionasen obras para el Teatro Lírico de Madrid (sede para el proyecto), con el soporte económico del empresario vasco Luciano Berriatúa. El alicantino decidió encargar a los hermanos Quintero un libreto para que pusiera la música

Serrano<sup>17</sup> que por aquel entonces era un compositor novel. Los camaradas de fatigas nocherniegas serían los proveedores del libreto. Aquellos que le dieron la oportunidad de darse a conocer en el entorno lírico madrileño con *El motete*. Pero, una vez más, el intento de fundar una ópera nacional se quedó en fase inicial por falta de medios económicos, de manera que la producción de Serrano y los hermanos Quintero fue una de las damnificadas y no hubo estreno de la ópera primera (y única) del compositor valenciano. Aquí empezaría también el mito creado en torno a esta obra que acompañaría la totalidad de la carrera creativa del músico.

El argumento del libreto trazado por los de Utrera tomaba su base de una de las leyendas de Gustavo Adolfo Bécquer, *La venta de los gatos*, publicada en *El Contemporáneo* a finales de 1862. Más bien, habría que decir que seguía fielmente la narración de Bécquer. No sabemos si la idea se debió a los Álvarez Quintero o a Serrano, dado que todos ellos, músico y libretistas, eran fervientes admiradores del sevillano. Además, Bécquer constituía la figura perfecta para dar autenticidad a la producción. Como buen romántico, aparentaba sumergirse en el acervo popular de la tradición oral para, a través de sus escritos, mostrar la esencialidad de lo patrio. Esto constituía un aspecto importante a la hora de encajar la obra con el proyecto. Si bien, en el caso de *La venta de los gatos*, se revelaba de manera nítida un costumbrismo andaluz, que en modo alguno entraba en conflicto con “lo nacional”.

Más allá de su representatividad y de la consideración de músico y dramaturgos hacia el escritor sevillano, la leyenda ofrecía atractivos más que suficientes para que Serrano, en particular, fijase su atención. De una parte, el ambiente popular y localista presente en la primera parte de la historia casaba con sus ideas de acercar la tradición musical al teatro lírico como muestra de lo genuino. Por otra, las escenas de reflexión interna y tensión dramática posibilitaban a Serrano mostrar su vena melódica. Además, la leyenda de Bécquer refería numerosas escenas musicales como recurrencia a elementos de la tradición de aquellas latitudes:

---

<sup>17</sup> Véase “Informaciones teatrales. Joaquín Álvarez Quintero hace una sucinta biografía de la obra”, *ABC*, 24 de abril de 1943, 44.

[...] allí un regatón de la Macarena, que canta entornando los ojos y acompañándose con una guitarrilla, mientras otros le llevan el compás con las palmas, o golpeando las mesas con los vasos [...] ruido de cantares, de castañuelas, de risas, de voces, de silbidos y de guitarras, y golpes en las mesas y palmadas, estallidos de jarros que se rompen, y mil y mil rumores extraños y discordes que forman una alegre algarabía imposible de describir.

Mientras yo hacía el dibujo un grupo de hombres, entre los cuales había uno que rasgueaba la guitarra con mucho aire, entonaban a coro cantares alusivos a las prendas personales, los secretillos de amor, las inclinaciones o las historias de celos y desdenes de las muchachas que se entretenían alrededor del columpio, cantares a los que a su vez respondían éstas con otros no menos graciosos, picantes y ligeros.

[...] y se marchó entonando un cantar cuyos ecos se dilataban a lo lejos en el silencio de la noche<sup>18</sup>.

Es más, el propio sevillano proveía material textual sobre el que diseñar melodías mediante la plasmación de dos coplas de sentimientos enfrentados, una para cada parte. La primera entre el regocijo del enamorado y la segunda como expresión del dolor de este, como la que cierra la historia.

En el carro de los muertos  
ha pasado por aquí;  
llevaba una mano fuera,  
por ella la conocí.

La leyenda contiene, además, uno de los rasgos que agradan a Serrano en la composición de escenas musicales: la verosimilitud. Aun tratándose de una fabulación (la historia no está basada en un hecho real), a la cuidada descripción ambiental y sonora, Bécquer añade una dosis de verosimilitud con la inserción de datos reales, especialmente en el Acto I. Existió la referida “Venta de los gatos” y también se construyó en sus alrededores un cementerio (el de San Fernando), tal como recoge Bécquer. Cuesta más pensar que un noble deje a su hija en la inclusa y no al cuidado de cualquier allegado o conocido. No era esto, sin embargo, óbice para la adaptación escénica. Los de Utrera, de este modo, respetando los dos actos, trazaron un argumento a partir de la situación idílica de los protagonistas principales, la narración del ventero y el desenlace trágico.

La confección de la partitura corre pareja a las fabulaciones que construyese en su día Bécquer, y varias son las versiones<sup>19</sup> que se han aireado

---

<sup>18</sup> El texto puede consultarse electrónicamente en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_22](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_22)

al respecto. Lo cierto es que, ante la exagerada posposición de Serrano en servir la parte musical, los hermanos Quintero realizaron en 1936 una adaptación dramática en tres actos, con motivo del centenario del nacimiento de Bécquer. Sin embargo, esta no sería estrenada hasta el 10 de julio de 1937, en México, por la compañía de Josefina Díaz – Manuel Collado en el Teatro Arbeu. Casi tres años después, el 14 de mayo de 1940, era llevada a los escenarios españoles por la compañía de María Guerrero - Fernando Díaz de Mendoza en el Teatro Español. Las razones del estreno mexicano, tal como señala Rosa Peralta, fueron obvias.

Las obras de los Hermanos Quintero en un principio estuvieron prohibidas por la Junta de Espectáculos que gestionaba los teatros de Madrid, por ser ellos partidarios del bando franquista. Pero esta prescripción no se extendió a otros lugares del bando republicano, como Valencia o Barcelona que siguieron estrenando y explotando este repertorio de fácil éxito, y tampoco se mantuvo mucho tiempo en la capital, que continuó teniendo a los hermanos en cartelera. La compañía que tenía como misión hacer propaganda cultural de la República en México, tan sólo tardó tres meses en estrenar una obra de los hermanos Quintero<sup>20</sup>.

Finalmente, la producción lírica que habían trazado los hermanos Quintero y Serrano veía la luz el 24 de abril de 1943 en el Teatro Principal de Valencia. Ni era casualidad que se realizase en aquel coliseo el estreno ni, como señala Rafael Díaz, «el mismo empresario que se ocupó de la producción del estreno, Aureliano Campa [...] sólo por tratarse de la obra que se trataba, tan mítica, dio luz verde a la financiación del proyecto»<sup>21</sup>. Aureliano Campa era el yerno de Serrano y había producido algunas de las obras del compositor para la gran pantalla, junto a CIFESA (productora ubicada en Valencia). No se trataba de un homenaje a Serrano en su tierra. Campa era consciente de la devoción que sentía Valencia por Serrano y tenía previsto, tal como recoge el periódico de *La Vanguardia* el mismo día del estreno, presentar la obra póstuma por toda España con la *Compañía Lírica Española Campa*. De

---

<sup>19</sup> Véase Rafael Díaz Gómez, “El Cid, Serrano y La Venta de los Catos”, en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SITEM-Glares, 2005), 199-208.

<sup>20</sup> Rosa Peralta Gilabert, “Crónica teatral de las compañías republicanas en México durante la Guerra Civil Española: Díaz –Collado y Meliá-Cibrián”, *Acotaciones: revista de investigación teatral* 25 (2010): 81. [http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas\\_r\\_peralta\\_g.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas_r_peralta_g.pdf), (Consultado el 10 de enero de 2015).

<sup>21</sup> Rafael Díaz Gómez, “un reestreno por bandera”, *Mundoclasico. Com*, 4 de noviembre de 2003. <http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0014045> (Consultado el 13 de enero de 2015).

hecho el productor cinematográfico había convenido con la Empresa del *Coliseum* de Barcelona el estreno en aquella ciudad para principios de junio del mismo año.

El estreno en Madrid, acaecido el 8 de octubre de 1943, debe ser leído en clave política. Poco importa si, como señala Díaz Gómez, «el libreto no se mostraba muy afín con la ideología dominante». Rosa Peralta, en la cita anterior, ha desvelado un dato trascendental sobre la filiación de los hermanos Quintero. Es más, el contenido simbólico que arropó la presentación de *La venta de los gatos* en la capital queda reflejado en la coincidencia con la inauguración del Teatro Madrid, la organización del evento por parte de la Asociación de Prensa y la confirmada asistencia de «las altas jerarquías del Estado, del mundo diplomático y de las aristocracias de la sangre, la inteligencia y los negocios»<sup>22</sup>. Sobre todo, por el estreno de una “ópera española” del «caticísimo [sic] maestro D. José Serrano, autor de “La canción del olvido”, “La Reina mora”, “La Dolorosa” y tantas obras que se hicieron milenarias en los carteles de los teatros españoles durante cerca de medio siglo»<sup>23</sup>.

La “descripción” músico-ambiental diseñada por Serrano para *La venta de los gatos*, en particular en las primeras escenas del Acto I, muestran una conexión con algunos de los números de otras producciones. Coplas diversas, pregón de la florista y el baile, que impulsa el contexto de jovialidad de la venta, remiten a trabajos anteriores. Sin embargo, es el dúo de Amparo y Lorenzo, que cierra este primer acto, la pieza clave, no solo del acto sino de la obra en sí. Se convierte, de este modo, en el hilo conductor que desembocará en tragedia: la muerte ante la imposibilidad de superar la separación del ser querido. En correspondencia con ello, en él está presente un recurso característico de Serrano como es la exposición reiterada (en este caso, por medio de instrumentos solistas: corno inglés, concertino después y, finalmente, la orquesta) del tema central (Ejemplo 9). Ello se explica por el carácter simbólico que adquiere la copla sobre la cual se desarrolla la melodía.

---

<sup>22</sup> “Informaciones teatrales”, *ABC*, 7 de octubre de 1943, 19.

<sup>23</sup> “Informaciones teatrales”, *ABC*, 5 de octubre de 1943, 21.



## LOS DOS.

*Pa* que de ti yo me *orvíe*  
dos señales se han de *da*:  
o han de *fundirse* los *sielos*  
o ha de secarse la mar.

### Ejemplo 9. “*Pa que de ti yo me orvíe*” de *La venta de los gatos*.

Pa que de ti yo me or - vi - de dos se - ña - les se han de dá

o han de jun - dir - se los sie - los o ha de se - car - se la mar

Digitalización a partir de la partitura impresa para canto y piano de 1944 depositada en la Universidad de la Rioja.

Por otra parte, en el segundo acto cobran relevancia las romanzas de los protagonistas. La intervención de Amparo, tras la reclusión en la mansión del Duque, muestra otro ejemplo de los procedimientos habituales de Serrano cual es el de la reutilización del material. Serafín Adame escribía, casi treinta años después del estreno de la ópera: «Es fama que Serrano utilizó temas de “La venta de los gatos” para diferentes zarzuelas»<sup>24</sup>. Ciertamente, la breve introducción que precede al canto de la protagonista con “solita quiero quedarme / solita con mis recuerdos / solita con mis pesares...” ofrece una

<sup>24</sup> Serafín Adame, “De los Quintero. Óperas y alusiones”, *ABC*, 26 de agosto de 1971, 87.

clara reminiscencia a *La reina mora*, como puede observarse al cotejar ambas intervenciones instrumentales (Ejemplo 10).

Ejemplo 10. Cotejo entre la parte instrumental de *La reina mora* y *La venta de los gatos*.

Nº 1. Escena y canción de Coral de *La reina mora*.

Musical score for 'Escena y canción de Coral de *La reina mora*'. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The music features a prominent triplet of eighth notes in the upper staff, which is mirrored in the lower staff. The tempo is marked 'Moderato y rubato'.

Acto II. Amparo. "Solita quiero quedarme" de *La venta de los gatos*.

Musical score for 'Solita quiero quedarme' from *La venta de los gatos*. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major. The tempo is marked 'Moderato y rubato' and 'a tempo'. The score includes various performance instructions such as 'Violines y Clarinetes', 'Tutti (menos flautas)', 'Via', 'Fagot 1º', 'C.B. (pizz)', and 'f y Trpas.'. The music features a prominent triplet of eighth notes in the upper staff, which is mirrored in the lower staff. The tempo is marked 'Moderato y rubato' and 'a tempo'. The score includes various performance instructions such as 'Violines y Clarinetes', 'Tutti (menos flautas)', 'Via', 'Fagot 1º', 'C.B. (pizz)', and 'f y Trpas.'.

Digitalización a partir de la partitura impresa para canto y piano de 1944 depositada en la Universidad de la Rioja.

Aunque las coplas que siguen, en ambos casos, presentan un diseño melódico-rítmico similar, no muestran la concordancia que se ha expuesto en el ejemplo anterior. Con todo, pueden descubrirse ciertas analogías entre diversos momentos escénicos. La postración del protagonista de *La reina mora*

en su encarcelamiento muestra su contrapunto en el arranque por seguidillas de uno de los presos; y de manera análoga, el sufrimiento del ventero por el decaimiento de Lorenzo encuentra su antagonismo anímico en las seguidillas que entona un enterrador (Ejemplo 11).

VOZ DENTRO

Nadie yore una pena  
por la más grande,  
que otra puede venirle  
pa que compare.

Ejemplo 11. “Naide yore una pena” de *La venta de los gatos*.

Tpo de Seguidillas

Cda  
Cello (con palo)  
C.B.

C.B.  
Tbal  
*mf*

que o-tra pue-de ve - nir - le pa que com - pa - re pa que com - pa - re

Digitalización a partir de la partitura impresa para canto y piano de 1944 depositada en la Universidad de la Rioja.

La simplicidad que presenta el trabajo rítmico-armónico del ejemplo anterior contrasta con la elaboración de algunos pasajes instrumentales como la marcha fúnebre (Ejemplo 12) que suena (tras el toque de campanas) previo al paso del entierro. Esta página se atribuye a un trabajo que Serrano realizó en su juventud para ser interpretado el Viernes Santo. No obstante, la referida

partitura no se ha encontrado. Interesa, con todo, observar la riqueza textural y de timbre de este momento instrumental.

Ejemplo 12. Parte de la marcha fúnebre de *La venta de los gatos*.

The image shows a musical score for a funeral march. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (Cda) and a piano accompaniment. The piano part includes parts for Flautas (Flutes), Arpa (Harp), Tambor (Drum), Fags (Reeds), and Tuba. The second system continues the piano accompaniment with parts for y Ob. (and Oboe), Flautas (Flutes), Tptas (Trumpets), Arpa (Harp), and Tbal. (Tuba). The score includes various musical notations such as dynamics (cresc: a poco), articulation (apasionado), and performance instructions (expresivo el bajo). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 7/8.

Digitalización a partir de la partitura impresa para canto y piano de 1944 depositada en la Universidad de la Rioja.

Más allá de este episodio protagonista del conjunto instrumental, la orquestación se muestra recargada y las dinámicas mostradas en *La venta de los gatos* cuidan poco el protagonismo de la voz, algo que Serrano tiene siempre presente. Todo ello contribuye a dar credibilidad sobre la información, en torno a la orquestación por parte de la mano del director de orquesta valenciano Enrique Estela Lluch. Fue este quien se encargó de dirigir el estreno en Valencia, mientras que la batuta en el estreno madrileño estuvo a cargo de Francisco Palos.

La partitura ha sido instrumentada con devoción y pericia por Enrique Estela, uno de los discípulos predilectos de Pepe Serrano. No ha puesto Estela nada suyo en «La Venta de los Gatos». Es decir, sí; ha puesto su amor por el insigne maestro y su alma de artista. No es poco ciertamente<sup>25</sup>.

El día después del estreno, el cronista de ABC, Sainz de Maza, refería a esta cuestión de Serrano y su obra «si no tal como él la concibiera trabajada

<sup>25</sup> E.P.V. “Música, Teatro y Cines. Vísperas de un sensacional estreno”, *La Vanguardia* (Barcelona), 18 de abril de 1943, 2.

con perfecto conocimiento de ese estilo por el compositor Estela que es el que al parecer, ha dado forma y atado los cabos sueltos que de ella dejara el inspirado autor de “La reina mora” »<sup>26</sup>. La referencia a esta obra no es casual, pues ya el propio colaborador del periódico inicia su discurso con una referencia a la apertura del teatro Madrid «con una obra española de ambicioso aliento». Aquella “obra española”, comparada con otras producciones operísticas hispanas por el Sainz de la Maza conllevaba también otra cuestión que abordada por Díaz en su reseña sobre el reestreno de la obra en 2003: la clasificación genérica *La venta de los gatos*.

En una reseña de ABC, a propósito del estreno madrileño, tres días antes del acontecimiento, se recoge la expresión de “poema lírico” para referirse a la producción de los hermanos Quintero y Serrano. Y al día siguiente aparecía publicada una información que excusaba la presentación de la partitura, por parte de Serrano, motivada por la renuncia de este a presentarla como ópera.

Modestamente el autor no quiso titular a esta su producción póstuma ópera, aunque en realidad de tal tiene jerarquía. Ópera y ópera española por el ambiente por los personajes en que se desarrolla la trama y, sobre todo, por las melodías que encierra la partitura de “La venta de los gatos”, “La canción del columpio”, “El pregón de las flores”, “Las seguidillas” del acto primero...<sup>27</sup>

Díaz es conocedor de la información y por ello refiere:

Nos encontramos entonces con una estructura en la que la sucesión de atmósferas y emociones se impone sobre lo expositivo. De esta forma, al no haber apenas acción se favorece la inexistencia de recitativos. Por eso, considerar *La Venta de los Gatos* como una ópera teniendo sólo en cuenta que no hay partes habladas en alternancia con las cantadas parece poco sólido.

[...] los periódicos de Madrid, en el mes de octubre de 1943, empezaron a hablar de *La Venta de los Gatos* como de 'poema lírico' en vez de 'ópera española'. Esta denominación de poema lírico, al que se le podría haber añadido “andaluz”, pretendía acercarse más a la esencia de la obra y es quizá más acertada que la de zarzuela, pues la misma razón que impide la existencia recitativos imposibilita también los declamados que son esenciales en toda zarzuela<sup>28</sup>.

En las referencias periodísticas que se han cotejado aparece una sola vez la expresión de poema lírico y estaría por ver si algunas pláticas como la de Lorenzo con la gitana o la de éste con su padre (el ventero) no se aproximan a

---

<sup>26</sup> R. Sainz de la Maza, “Noticias teatrales. Inauguración del teatro Madrid y estreno de «la Venta de los Gatos»”, *ABC*, 9 de octubre de 1943, 20.

<sup>27</sup> “Informaciones teatrales. «La venta de los gatos» se estrena el viernes en la función inaugural del Teatro Madrid”, *ABC*, 6 de octubre de 1943, 19.

<sup>28</sup> Rafael Díaz Gómez, “El Cid, Serrano y la venta...”, 203-4

las de un recitativo acompañado. Es más, no sabemos de dónde extraería la información el cronista del ABC para aseverar que Serrano no quiso clasificar su producción como ópera. Lo cierto es que aquello constituyó todo un acontecimiento pues hubo una emisión radiofónica el día del estreno y fueron «impresionados por los equipos del Noticiero No-Do varios fragmentos de la obra»<sup>29</sup> en el estreno absoluto llevado a cabo en el teatro Principal de Valencia.

### **Resumen:**

Diversas circunstancias de índole personal, empresarial, teatral y socio-político llevaron a enterrar o desempolvar carpetas con trabajos de Serrano tras su fallecimiento. La extensa nómina de familiares del maestro comportó la diseminación de su legado. Sin embargo, algunas partituras eran de conocimiento público, ocupando parte de los comentarios de prensa dedicados al mundo teatral. La imagen del compositor como emblema del casticismo (especialmente, referido al entorno madrileño y andaluz) presentaba una inmejorable oportunidad para reforzar la ideología del régimen surgido a partir de 1939.

Serrano, con éxito representativo (y económico) de parte de su producción, propulsado por la difusión de *La Dolorosa*, no encontró “necesidad” de dar a conocer otras obras tras 1930, por lo que las tantas veces anunciadas producciones como *Golondrina de Madrid* o *La venta de los gatos* no constituían una prioridad para el compositor. Ambas son vistas en los inicios de la etapa franquista como iconos de autenticidad nacional en distintos géneros lírico-teatrales: sainete y ópera. Más que un homenaje al compositor suponía un tributo de este a la música de su patria.

---

<sup>29</sup> “Informaciones teatrales. Valencia ante el estreno de «La venta de los Gatos». La obra póstuma y predilecta del maestro José Serrano”, ABC, 24 de abril de 1943, 44.

## **XIV. UNA CUIDADA DIFUSION DE LAS CREACIONES**

El periodo productivo de Serrano coincide con la plena vigencia de un tipo de ocio heredado del siglo anterior, cual es el espectáculo lírico teatral en todas sus modalidades o variantes (zarzuela, sainete, revista, variedades...). La demanda y oferta de nuevos títulos, la apertura de nuevos locales, la creación de compañías...son algunos de los elementos que permiten consolidar y ampliar un circuito (no solo en territorio español sino, también, en América) de vital importancia para la pervivencia de este tipo de entretenimiento. Todos estos elementos: recursos humanos, espacios y materiales (partitura, libreto, decorados o vestuario) convergen en el establecimiento de un mercado que favorecerá la divulgación de productos y autores. Además, la aparición progresiva de medios mecánicos y la llegada de la radiofonía, proporcionará nuevas vías de difusión, junto al tradicional organillo.

### **XIV. 1. La labor del papel como fuente de divulgación del repertorio**

Como venía siendo tradicional, la edición de números (incluyendo arreglos y/o adaptaciones para piano y/o formaciones diversas) se convirtió en una herramienta más de popularización de piezas y compositores que actuaban en el entorno lírico. Entramos aquí en una cuestión fundamental, a saber, la creación convertida no solo en negocio (preguntemos si no a Florencio Fiscowich). Como fuente de ingresos de autores, ya se ha referido (y es sobradamente conocida) la lucha entre estos, editores y empresarios, con el consiguiente nacimiento de la Sociedad de Autores Españoles (SAE) y, en lo que respecta a nuestro estudio, la afiliación de Serrano a esta asociación al poco tiempo de su creación.

Interesará, en primer lugar, todo aquello que publicite, eso sí, de manera favorable, la producción. En este sentido, serán relevantes, en muchos casos,

tanto la propia reputación de autores e intérpretes, como los avisos y noticias en prensa, en los días (incluso meses) anteriores al estreno. Y, ya dentro de la propia recepción, jugarán un papel primordial: las reseñas de los estrenos absolutos; las reposiciones en diferentes coliseos de provincias y, consecuencia de todo ello, la reproducción en los diferentes medios mecánicos, como reflejo del grado de popularidad y aceptación de determinados números.

No obstante, resultaría ingenuo obviar, dentro del proceso de recepción por parte de la prensa, el ideario estético con el que comulgaba la mayoría de los colaboradores, bajo el paraguas de la defensa de la autenticidad nacional. Es un tema hartamente discutido el antagonismo tradición-moda-autóctono-foráneo, frente a una visión de continua hibridación. Por muy insignificante que esto pueda parecer, la recepción de un gran número de producciones estuvo marcada por esta etiqueta y la relación que autor y producción establecieron con ella. Así, por ejemplo, la producción de *El carro del sol* fue recibida (y clasificada) de “zarzuela de matiz regional”<sup>1</sup> dentro de la tradición española, sin advertir en ella características propias de la opereta. De igual modo, *El trust de los tenorios* muestra componentes de la revista, con una sucesión de números sueltos, que parecen no ser suficientes para algunos cronistas que la bautizan como “zarzuela”<sup>2</sup>.

Nos hallamos, de este modo, ante diversas variables que afectan al devenir de la obra, incluidas aquellas, previas a su presentación escénica (trayectoria de los autores, publicitación, declaraciones...), inherentes a la propia creación (modalidad genérica, ambientación y trama argumental, proporcionalidad dramático-cómica, tipo de material musical utilizado,...), coyunturales al propio estreno y momento interpretativo. Varias circunstancias anecdóticas (algunas de ellas, ampliamente difundidas), durante la representación de una obra determinada, influyeron en su estigmatización y posterior sino. Por no referir la repercusión del trabajo, repetidamente criticado por la prensa, de la claqué o los reventadores.

---

<sup>1</sup> Véanse Luis León, *La lectura dominical*, 8 de julio de 1911, 12; Un abonado, “Cosas de teatros”, *La Época*, 5 de julio de 1911, 2. Incluso algún cronista la calificó como “ópera cómica española”. Véase El B. de G., “Novedades teatrales”, *El Imparcial*, 5 de julio de 1911, 2.

<sup>2</sup> Véanse la crónica de A. P., “Apolo”, *La Correspondencia Militar*, 5 de diciembre de 1910, 3; L. “De teatros. Apolo. «El trust de los tenorios»”, *El Liberal*, 4 de diciembre de 1910, 3.



También Serrano fue protagonista de alguna de aquellas circunstancias. Baste recordar, someramente, el empeñamiento del compositor en que se interpretara en su totalidad el pasodoble de *El motete*, ante la amenaza del actor que interpretaba al viejo organista, y la reacción entusiasta del público; o la interrupción de la orquesta para volver a iniciar el celebrado pregón del pajarero de *La reina mora*. Incluso, un simple gesto de entusiasmo o reprobación, unas pocas palabras por parte de una autoridad del mundo de la música, reflejadas en la reseña del cronista de turno, podía influir en ulteriores representaciones y la inclusión en el repertorio de una compañía y en el circuito de provincias.

Durante el presente trabajo de investigación ya se ha hecho referencia a la recepción, por parte de prensa y público, de cada una de las obras de Serrano, justo después del estreno (y, en ocasiones, aún más allá). Debemos ocuparnos, ahora, de manera algo más generalizada, del periplo interpretativo que siguieron algunas de sus obras, desde los días siguientes a su estreno y hasta prácticamente la actualidad. De hecho, dentro de la programación del Teatro de la Zarzuela para la temporada 2012-2013, se rindió un especial homenaje al maestro mediante la ejecución de un programa doble, con dos de sus obras más emblemáticas: *La reina mora* y *Alma de Dios*<sup>3</sup>. Tuvimos la oportunidad de sumarnos a este acontecimiento por medio de una conferencia, en *streaming*, para los alumnos matriculados en Historia y Ciencias de la música de la Universidad de La Rioja, dentro del proyecto “opera abierta”. Sin embargo, no era esta la primera vez que se le rendía tributo al compositor valenciano durante el presente siglo. El mismo Teatro de la Zarzuela ya llevó a cabo un programa doble en la temporada 2003-2004, con la interpretación de los sainetes líricos *La mala sombra* y *El mal de amores*.

Más allá de las representaciones ofrecidas por la compañía encargada del estreno absoluto<sup>4</sup>, desde su primer éxito madrileño, *El motete*, y hasta después de la muerte del compositor en 1941, varias de las obras de Serrano formaron parte de la cartelera de provincias. Como se ha señalado, el mismo maestro se encargó de la reposición de parte de sus obras durante varios años. En su

---

<sup>3</sup> Las representaciones de estas dos obras se llevaron a cabo en varias ocasiones entre el 18 de enero y el 10 de febrero de 2013.

<sup>4</sup> Alguna de las cuales llegó a la cifra de 650 de forma ininterrumpida, como es el caso de la formada por Enrique Chicote y Loreto Prado con *Alma de Dios*.

condición de empresario teatral y en sus años al frente de compañías teatrales, exigió la interpretación exclusiva de sus producciones y las paseó en las giras que sus compañías realizaron durante varias temporadas. En este aspecto, conviene señalar que los estrenos, sea donde fuere, que siguieron a la etapa valenciana fueron acompañados de reposiciones de títulos pertenecientes a las dos o tres temporadas anteriores.

Aún en épocas de crisis de determinados coliseos emblemáticos, se recurrió a obras de Serrano para completar cartel. Este fue el caso de la programación para el mes de noviembre de 1916 del Teatro Apolo en el que se repuso *El motete*, dieciséis años después de su estreno. Las reposiciones llegaban incluso a obras estrenadas ¡treinta años antes!<sup>5</sup> Algunos títulos, considerados dechados del estilo de Serrano y del teatro lírico español, eran repuestos bajo cualquier excusa. Así, por ejemplo, para la temporada 1928-1929 la empresa del teatro Chueca de Madrid incorporaba a sus filas al veterano actor Pepe Moncayo y con este motivo se llevaba a cabo la reposición de *La reina mora* en cuyo estreno absoluto el referido actor había hecho el papel de “Don Nuez”. Similares circunstancias se aducían para la cartelera que presentaba el Teatro Fontalba de Madrid, el 30 de abril de 1936; pero, en aquella ocasión, el homenaje estaba destinado al propio Serrano<sup>6</sup>.

Si en el plano interpretativo asistimos a un flujo continuo de representaciones de las obras de Serrano, que procuran al maestro una imagen de compositor “conocido” y, cercano al público, la edición de la mayor parte de sus trabajos (a excepción de los números sueltos) no parece buscar este propósito, sino más bien el de dejar un legado gráfico, testimonial. En este aspecto, encontramos varios tipos de publicaciones: un primero, de carácter eminentemente publicitario de la obra, totalmente ocasional. Este tipo de material aparece insertado en el interior de periódicos o revistas y suele ser anecdótico. Pero no refleja esta funcionalidad su colección antológica, en dos volúmenes, publicada por el propio maestro a través de Ediciones Casa Mott, que comprende sus trabajos hasta 1911 y, a la que deben sumarse la mayor

---

<sup>5</sup> Tal como se comentó, en 1935, el Teatro Calderón, acuciado por la crisis teatral, llegó a un acuerdo con Serrano para la reposición de *La Dolorosa*, estrenada cinco años antes. Lo que también conviene reseñar es que a la cartelera se incorporó, también, *La mala sombra*. Véase “Escena y bastidores. Calderón”, *El Sol*, 13 de noviembre de 1935, 2.

<sup>6</sup> En aquel maratónico homenaje se representaban *La Dolorosa*, *Los de Aragón* y *Los claveles*. Véase “Escena y bastidores. Varias noticias”, *El Sol*, 30 de abril de 1936, 2.

parte de las obras siguientes hasta *La Dolorosa*, en 1930. La totalidad de estas obras (posteriores a 1912), como las anteriores, están impresas por Mott. Finalmente, encontramos la publicación de los cantables más populares, en consonancia con otros compositores y épocas. Es el verdadero acercamiento de toda su obra a los diletantes, por más que la antología y demás obras estén reducidas a canto y piano.

Solo un pequeño grupo de creaciones no fueron impresas. Con excepción de *La canción del olvido*, la mayor parte de partituras no editadas para canto y piano corresponde a sus estrenos en tierras valencianas, tales como *El rey de la banca*, *La sonata de Grieg* o *El rey del corral*. Precisamente, son aquellas que no gozaron de un largo recorrido interpretativo y eco popular. No obstante, la publicación de números sueltos apunta la posibilidad de que Serrano buscara la protección de los derechos de autor para interpretaciones fuera del entorno teatral o en otro tipo de espectáculos. Este procedimiento estaba plenamente justificado con la pujanza de las revistas y el cuplé en torno a 1912.

## **XIV. 2. La publicitación de un grupo privilegiado**

Los trabajos de Serrano adquirieron una extraordinaria difusión, también, por la progresiva implantación de otras vías de transmisión en el ámbito sonoro. La implementación de los avances en materia de registro y reproducción sonora a través de diferentes medios mecánicos (fonógrafo, gramófono y pianola) y soportes (cilindro, disco de pizarra y rollos de papel) ofrecieron la oportunidad de publicitar los números más atractivos y célebres de las obras más exitosas del momento. La llegada a España del invento de Berliner, a principios del siglo XX, y sus catálogos editados, en un primer momento, por su filial francesa *Gramophone*, impulsaron la popularización de algunas partituras, como las de Serrano.

Sirve como ejemplo de la consideración de diferentes sellos hacia algunas de las páginas del compositor valenciano el hecho de que encontremos números de casi todas las obras estrenadas en su primera década en un catálogo de discos *Gramophone* editado en 1910. Nada menos que veintitrés números pertenecientes a doce de sus obras aparecen entre las grabaciones

que comercializaba en aquel momento la referida empresa<sup>7</sup>. Sin embargo, algunas de las grabaciones se realizaron, en diferentes formatos, al poco de que vieran la luz dichas obras, y algunos números se registraban con anterioridad a la fecha de catálogo.

Según las grabaciones conservadas en la BNE, algunos títulos fueron registrados por sellos distintos a la multinacional *Gramophone*, aunque pronto todos ellos fueron absorbidos por esta. De 1907 podrían ser los discos de pizarra del dúo de *La casita blanca* y los tientos de *La mala sombra*, que contaba entre los intérpretes con Felisa Lázaro (gran amiga de Serrano), bajo la dirección del maestro Pascual Marquina. También el sello *Zonophone*<sup>8</sup> registró la jota-dúo y la “canción del pitorrito” de *La reja de la Dolores*, con los actores que las estrenaron: Carrión y Soriano, probablemente en torno a 1905; mientras que la farruca de *Alma de Dios* era registrada, junto a la canción popular asturiana *La praviána*, por el sello alemán *Artiga* en 1908.

Pero los primeros registros de números de obras de Serrano se realizaron, especialmente, en cilindro y rollos de pianola. El registro sonoro más antiguo que se conserva en la Biblioteca Nacional de España sobre una pieza del compositor es el del “dúo de Virgencita y Manuel” correspondiente a *La mazorca roja* (1902) acompañado al piano<sup>9</sup>. También son tempranos los registros para pianola. Concretamente, su primer triunfo: El motete (1900), y su número más laureado: el pasodoble, fue transpuesto a papel de pianola por una compañía americana: The Perforated Music Roll, con patente de 16 de septiembre de 1902, según consta en el registro de la BNE<sup>10</sup>. Con posterioridad, este pasodoble, que popularizó el entremés homónimo, ha sido registrado por diversas bandas de música, en gran número de ocasiones<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Véase el *Catálogo general de disco “Gramophone”, Agosto 1910*, edición facsímil (Librería París-Valencia: Valencia, 1997), 62-8.

<sup>8</sup> Era una compañía discográfica fundada por Frank Seaman en 1899 en Nueva Jersey. El nombre fue posteriormente adquirido por Columbia Records y, finalmente por la compañía Gramophone, que luego se convertiría en EMI Records.

<sup>9</sup> Esta grabación puede escucharse en la Biblioteca Digital Hispánica.

<http://bdh.bne.es/bne/search/CompleteSearch.do?field=todos&text=la+mazorca+roja&showYearItems=&exact=on&textH=&advanced=false&completeText=&pageSize=1&pageSizeAbrev=10&pageNumber=1> (Consultado el 15 de enero de 2015).

<sup>10</sup> Véase el registro completo en el Catálogo de la BNE en: “El motete [Grabación sonora]: paso-doble militar”.

<sup>11</sup> Véase algunos registros sonoros de esta pieza en:

Con todo, la progresiva implantación del gramófono hizo que más de la mitad de las obras compuestas por Serrano (o en colaboración) fuesen registradas en discos de 78 rpm. Una breve exposición no exhaustiva de las grabaciones sobre números<sup>12</sup> de obras de Serrano puede darnos una idea de la divulgación de sus trabajos a través de este medio. Aunque, como es preceptivo, las fechas de grabación deben tomarse como meramente orientativas, dado que las fuentes documentales (envoltorio o disco) no recogen, en la mayoría de casos, la datación del registro. Además, los catálogos editados, en particular los de Odeón (Gramophone), mostraban la oferta en el mercado en aquel momento, por lo que no significa que el registro tuviese lugar en aquel periodo de tiempo.

El catálogo que se ha manejado, mayoritariamente, ha sido el de la Biblioteca Nacional de España, sin embargo, la existencia de un registro no supone necesariamente una nueva versión. Simplemente, el catálogo Odeón, la fuente secundaria sobre la que se apoya la mayor parte de la catalogación de la BNE, recogía la existencia en el mercado de esa grabación. Por tanto, el extracto de los datos que mostramos a continuación (Tabla 1) tiene la intención de ofrecer, no únicamente distintas versiones sobre un número u obra, sino la continuidad en el mercado y la prevalencia de algunos números impresos.

---

<http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultados-cibm.aspx?compositor=&banda=&director=&obra=el%20motete&anyo=-1> (Consultados el 15 de enero de 215)

<sup>12</sup> Téngase en cuenta que la duración de los discos no solía exceder, por su capacidad, de los 6 minutos.

Tabla 1. Registros sonoros de las obras de Serrano entre 1902 y 1941.

AÑO	OBRA	NÚMERO	INTÉRPRETES	SELLO
1902	<i>La mazorca roja</i> (1902)	Malagueñas	Pura Martínez	The Gramophone Typewriter Ltd. et Sociétés Filiales
1925	<i>La reina mora</i> (1903)	Dúo de la cárcel	Carmen Domingo y Ernesto Hervás	Odeón
1930		Dúo de la cárcel	Selica Pérez Carpio y Jesús Menéndez	Columbia.
1931		Dúo de la cárcel	Conchita Supervía y Marcos Redondo; director, Modesto Romero.	Odeón
1931		Dúo : 1ª y 2ª parte	Fidela Campiña, Marcos Redondo y Antonio Palacios; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1932		Canción de Coral: I parte, II parte	Luisa Vela, Eduardo Pedrote, Sinda Martínez y J. Vera.	Compañía del gramófono
1932		Pregón de los pájaros	Ángeles Otteín; director, Modesto Romero.	Transoceanic Odeón
1932		<i>La reina mora</i> (3 discos)	Luisa Vela, Emilio Sagi-Barba, Mary Isaura, Eduardo Pedrote, Sinda Martínez, J. Vera, C. Munain, F. Daina, Pedro Vidal y Lino Rodríguez; director, Concordio Gelabert	La Voz de su Amo
1941		Dúo de la cárcel	Conchita Supervía, Marcos Redondo; director, Maestro Romero	Odeón
1907	<i>La casita blanca</i> (1904)	Dúo Mari-Rosa "Qué quieres de mí"	Felisa Lázaro y Carmen Domingo; director Pascual Marquina	Gramophone
1933	<i>El mal de amores</i> (1905)	Terceto: "Maripositas del aire".	Cora Raga, Trini Avellí y Antonio Palacios; director, Pascual Godés	Odeon
1933		Dúo de Carola y Rafael	Cora Raga y Marcos Redondo; director, Pascual Godés	
1933		Preludio y N° 1, "Bebe, bebe". Canción de la gitana	Cora Raga, Trini Avellí, Antonio Palacios, Asensio y Gil, director Pascual Godés	
1907	<i>El perro chico</i> (1905)	Couplets del gigante	Barítono. Sr. Soriano; director, Rafael Calleja	Gramophone
1907		Couplets mahometanos	Barítono. Sr. Soriano; director, Pascual Marquina	
1907		Tango	Soler, Montesinos y Sobejano	
1917	<i>Moros y Cristianos</i> (1905)	Marcha mora	Banda Municipal de Barcelona.	La Voz de su Amo
1917		Dúo	Consuelo Mayendía y Sr. Gandía	Gramophone
1922		Marcha mora, Dúo.	Banda Odeón, Carmen Domingo, G. Romero.	Talking Machine
1930		<i>Moros y Cristianos</i> (3 discos)	Manuel Murcia, Cora Raga, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1932**		Marcha mora	Banda Municipal de Madrid; director, Ricardo Villa.	Transoceanic Odeón
1905	<i>La reja de la Dolores</i> (1905)	Canción del pitorrito	Sres. Carrión y Soriano	International Zonophone Company
1905		Dúo	Sres. Carrión y Soriano	
1917	<i>El pollo tejada</i> (1906)	Pasodoble, paraguaya con cornetas	Banda del Batallón de Cazadores de Figueras N° 6	La Voz de su Amo (Gramophone)
1940		Tango de la canariera	Tenor. Saturnino M. Navarro	Polyphon Record

1906	<i>La mala sombra</i> (1906)	Dúo. "Ven aquí claveyina" (Nº 3)	Sra. Benítez y Sr. Carrión Dir. Pascual Marquina	Gramophone
1907		Tientos. "Qué pueo ya contra ti"	Felisa Lázaro	Odeón
1935		A) Duetto cómico: "Ven aquí clavellina", B) Coplas de Curro Meloja y tango: "Por una mala gachí".	A) Trini Avellí y Antonio Palacios; B) Cora Raga, Antonio Palacios, Asensio y Gil; director, Pascual Godés	Odeón
1935		A) Concertante: De uno de tus zapatos, B) Terceto: Pieme lo que tú quieras.	A) Trini Avellí y Antonio Palacios; B) Cora Raga, Antonio Palacios, Asensio y Gil; director, Pascual Godés	Odeón
1935		Terceto : Pieme lo que tú quieras	Cora Raga, Antonio Palacios, Asensio y Gil; director, Pascual Godés	Odeón
1907	<i>Alma de Dios</i> (1907)	Farruca	Sra. Benítez; director, Pascual Marquina	<i>International</i> Zonophone Company
1907		Escena húngara	Señor Peña; director, F. Kark	Artigas (Alemania)
1910		Seguidillas del fuelle	Sr. Carrión; director, Rafael Calleja	Gramophone
1910		Coro y Canción húngara	Sr. Sagi-Barba	Gramophone
1917		Coro y Canción húngara	Sr. Sagi-Barba; director, Pascual Marquina.	Gramophone
1922		Canción húngara	Ernesto Hervás	International Talking Machine
1926		Canción húngara	Marcos Redondo	Odeón
1926*		Canción húngara	Tito SCHIPA	Víctor, Camden
1930		Seguidillas del fuelle	Sr. Carrión; director, Rafael Calleja	Odeón
1930		Canción húngara	Tino Folgar	Gramophone
1930		Canción húngara	Julián M. Oliver	Columbia
1930		"Coro de hungaros"	Banda Municipal de Barcelona	Odeón
1931		Canción húngara	Marcos Redondo	Transoceanic Trading
1933		Duetto cómico: Ven aquí clavellina	Trini Avellí y Antonio Palacios; director, Pascual Godés	Odeón
1933		Canción húngara	Marcos Redondo	Odeón
1917		<i>La alegría del batallón</i> (1909)	Canción del soldado,	Enrique Gandía; director, Pascual Marquina
1917	Guajiras		Consuelo Mayendía; director, Pascual Marquina	
1917	Couplets del Gato		Sres. Carrión, Valverde y Moreno; director, Pascual Marquina	
1930	Canción y guajira		Julián M. Oliver.	Columbia Gramophone
1911	<i>El trust de los tenorios</i> (1910)	Jota	Dionisia Lahera; director, Pascual Marquina.	Gramophone
1911		"Te quiero, morena" (Jota)	Enrique Gandía; director, Pascual Marquina.	Gramophone
1914		Jota, Serenata de trovadores	Enrique Gandía, Dionisia Lahera; director, Pascual Marquina.	Gramophone
1917		Hermosas argentinas	Dionisia Lahera; director, Pascual Marquina.	Gramophone
1922*		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta.	HMV <sup>(a)</sup>
1922		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta.	Gramophone
1925**		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta.	Gramophone
1927		"Te quiero, morena" (Jota)	Emilio Vendrell	Transoceanic Trading
1927		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta; director, C. Sabajno	Gramophone
1928**		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta.	Gramophone
1929**		Selección	Banda del Regimiento de Ingenieros de Madrid.	Columbia Gramophone

1929**		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta	HMV
1933		"Te quiero, morena" (Jota)	Miguel Fleeta	Odeón Gramophone
1917	<i>El carro del sol</i> (1911)	Canción Veneciana	Caridad Álvarez; director, Pascual Marquina	La Voz de su amo
1922		Canción Veneciana	Carmen Domingo; director, Luis Foglietti <sup>(b)</sup>	Odeón
1922		Dúo "Desdémoma, por fin te vuelvo a ver"	Carmen Domingo y José García Romero; director, Luis Foglietti <sup>(b)</sup>	
1926		Canción Veneciana	Ofelia Nieto	
1927		Canción Veneciana	Caridad Álvarez; director, Pascual Marquina	La Voz de su amo
1927		Canción Veneciana	Inocencio Navarro	
1915		<i>¡Si yo fuera rey!</i> (1913)	Romanza del rey	J. García Romero; director, Luis Foglietti.
1922	Escena de la conspiración, Couplets de Tribulete		J. García Romero, Rafael Díaz y Srta. Campos; director, Luis Foglietti.	International Talking Machine
1925	Romanza , raconto		J. García Romero; director, Luis Foglietti.	Odeón
1917	<i>La canción del olvido</i> (1916)	Canción de Leonelo, Canción de Marinela	Manuel Rusell, Mercedes Melo.	International Talking Machine
1917		Serenata (arr.)	Banda del Batallón de Cazadores de Mérida	International Talking Machine
1917		Serenata de Rosina, Serenata	Mercedes Melo, Ignacio Genovés	International Talking Machine
1917		Marinela, Serenata	Srta. Albertini, Coro.	Compañía del Gramófono (Bar.)
1920		Marinela, Serenata (arr.)	Banda de Ingenieros de Madrid; director, Pascual Marquina	Compañía del Gramófono (Bar.)
1922		A) Dúo final, B) Firulí.	A) Concepción Callao, y Luis Canalda B) Ignacio. Genovés y coro.	International Talking Machine
1926		Marinela,	Ofelia Nieto	Transoceanic Trading
1927		Canción de Leonelo	Pablo Gorgé	Transoceanic Trading
1927		Serenata	Federico Caballé	La Voz de su amo
1927		La canción del olvido. Junto al puente de la pena [sic]	Armand Crabbé	Czechoslovakia : The Gramophone
1927		Canción de Leonello	Inocencio Navarro	La Voz de su amo
1927		Marinela, Serenata	Banda de Ingenieros de Madrid; director, Pascual Marquina	La Voz de su amo
1930		La canción del olvido (4 discos)	Marcos Redondo, Ángeles Ottein, A. de Castro; Gran Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1930		Marinela, Marinela	Flora Pererira; director, Pascual Marquina	Columbia (Gramophone)
1930		Marinela, Marinela	Dolores Cassinelli	Columbia (Gramophone)
1930		Selección (arr.)	Banda de Ingenieros de Madrid	Columbia (Gramophone)
1930		Ronda	Juan García, con coro, orquesta y rondalla Los Venecias; director, Mtro. Amat	Parlophon
1930		"Soldado de Nápoles"	Julián Mario Oliver	Columbia (Gramophone)
1930		Canción de Leonelo, "Soldado de Nápoles"	Luis Fabregat	Columbia (Gramophone)
1931		Canción de Leonelo	Marcos Redondo	Transoceanic Trading
1931		"Soldado de Nápoles"	A de Castro, coro, orquesta y rondalla; director, Modesto Romero.	Transoceanic Trading



1931		Dúo de Rosina y Leonello	Ofelia Nieto y Marcos Redondo; director, Modesto Romero	Transoceanic Trading
1931		Raconto de Leonello, Marinela	Marcos Redondo, Ángeles Ottein; director, Mtro. Antonio Capdevila	Transoceanic Trading
1931		Marinela	Ofelia Nieto; director, Modesto Romero	Transoceanic Trading
1931		Marinela	Felisa Herrero	Columbia
1933		Canción de Leonello	Marcos Redondo	Columbia
1940		Raconto de Leonello, Marinela	Marcos Redondo, Ángeles Ottein.	Gramófono (Odeón)
1941		<i>La canción del olvido</i> (4 discos)	Marcos Redondo, Ángeles Ottein, A. de Castro.	Gramófono (Odeón)
1927	<i>Los leones de Castilla</i> (1919)	Lectura de la carta, Lamentos de Hazema	Luisa Vela, Sagi-Barba; director, Gelabert	La Voz de su amo
1930	<i>¡El príncipe se casa!</i> (1922)	La mala vida	Angelina Bretón	Transoceanic Trading
1926*		"Cuántas veces solo"	Miguel Fleeta	HMV <sup>(a)</sup>
1929		"Agüita que vas al mar", "Los de Aragón".	Juan García	Parlophon
1930**		"Agüita que corre al mar" "Palomica aragonesa"	Delfín Pulido, Mateo Guitart, Dorini de Disso	Columbia (Gramophone)
1930		"Palomica aragonesa"	Jesús Menéndez	Columbia (Gramophone)
1931**	<i>Los de Aragón</i> (1927)	"Palomica aragonesa"	Ofelia Nieto; director, Modesto Romero.	Transoceanic Trading
1931		"Agüita que corre al mar" "Palomica aragonesa"	Emilio Vendrell; director, Antonio Capdevila	Transoceanic Trading
1931		Los de Aragón, Romanza	Marcos Redondo; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1931		Los de Aragón.	Delfín Pulido	Columbia (Gramophone)
1933		Los de Aragón, Romanza	Marcos Redondo; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1928		Las hilanderas. Dúo acto II, "Tu amor es una rosa": romanza	Dorini de Disso y Mateo Guitart	Columbia (Gramophone)
1931	<i>Las Hilanderas</i> (1927)	Introducción y Canción de Leandro, "Rosa mañanera"	Rogelio Baldrich; director, Modesto. Romero	Transoceanic Trading
1931		Cuadro musical 1ª y 2ª parte: "Satán, Satán"	Aníbal Vela, Augusto Gonzalo; director, Antonio Capdevila	Transoceanic Trading
1940		Las gondoleras, Amores: romanza. N.3, "Una linda gondolera"	Dorini de Disso y Mateo Guitart	Columbia
1940**		Cuadro musical 1ª y 2ª parte.	Aníbal Vela, Augusto Gonzalo; director, Antonio Capdevila	Transoceanic Trading
1930		Mujeres: romanza (N.5, ¡Mujeres! Mariposillas), Duetto cómico	Mateo Guitart, Carmen Máiquez y Alejo Cano.	Columbia
1930		Romanza (¿Qué te importa que no venga?), Dúo final.	Dorini de Disso, Matilde Vázquez y Mateo Guitart.	Columbia
1930**		Romanza	Matilde Vázquez.	Compañía del Gramófono
1931		<i>Los claveles</i> (4 discos)	Amparo Romo, Amparo Albiach, Antonio Palacios y Vicente Simón.	La Voz de su amo
1931		Intermedio, Mujeres...(nº5 y 6)	Vicente Simón.	Compañía del Gramófono
1931	<i>Los claveles</i> (1929)	¿Por qué vuelves la cara?, Final	Amparo Romo y Vicente Simón; Sras Romo, Albiach, Sres Simón y Palacios.	Compañía del Gramófono
1931		Romanza y Dúo	Cora Raga,; E. Vendrell y Cora Raga, tiple; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1933		"Tenga muy buenos días", "¿Que te importa que no venga?" (nº3 y4)	Sras Romo, Albiach, Vicente Simón y coro.	Compañía del Gramófono-Odeón
1935		Romanza ("¿Que te importa que no venga?"), Dúo.	Cora Raga, Emilio Vendrell; director, Antonio Capdevila.	Compañía del Gramófono-Odeón
1941		<i>Los claveles</i> (4 discos)	Amparo Romo, Amparo Albiach, Antonio Palacios, Vicente Simón.	Compañía del Gramófono-Odeón

1930	La Dolorosa (1930)	Dúo: 1ª parte, 2ª parte.	María Badía y Emilio Vendrell acompañados de orquesta; director, Francisco Palos.	Columbia Graphophone Company,
1930		Dueto cómico, Canción de cuna.	Trini de Avelli y Anselmo Fernández; María Badía; director, Francisco Palos.	Columbia Graphophone Company,
1930**		Romanza de Rafael, Dúo de Rafael y Dolores.	Emilio Vendrell y Cora Raga; director, Modesto Romero.	Transoceanic Trading
1930		Romanza de Rafael, Dúo	Vicente Simón, María Badía.	Compañía del Gramófono
1930		Romanza de Rafael: "La roca fría"; romanza del prior: "Me da mucho que pensar" y Ronda	Emilio Vendrell, Pablo Hertogs; Emilio Vendrell acompañados de orquesta y rondalla; director, Francisco Palos.	Columbia Graphophone Company,
1931		Jota, Duetto cómico.	Emilio Vendrell, Trini Avelli y Anselmo Fernández; director, Antonio Capdevila	Transoceanic Trading
1932**		"La mujer que fue mi vida", "son dos almas que imploran"	Marcos Redondo, Vicente Sempere; director, Antonio Capdevila.	Transoceanic Trading
1932		Romanza de Rafael, Dúo	Vicente Simón y María Badía.	Compañía del Gramófono
1932		Selección (arr.)	Banda de Ingenieros; director, Pascual Marquina	Compañía del Gramófono
1933		"Me da mucho que pensar el hermano Rafael", "Clavelina de la huerta".	Marcos Redondo, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevilla.	Compañía del Gramófono
1933		"La mujer que fue mi vida", "Son dos almas que imploran"	Marcos Redondo, Vicente Sempere	Compañía del Gramófono
1936		Dúo : parte 1ª y 2ª (nº 4 y 7)	María Badía, Emilio Vendrell; director, Francisco Palos..	Columbia
1936		Dúo : parte 2ª, Jota	María Badía, Emilio Vendrell; director, Francisco Palos.	Columbia
1940		Cuadro musical 1ª y 2ª parte "Me da mucho que pensar el hermano Rafael", "Clavelina de la huerta"	Marcos Redondo, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevilla.	Compañía del Gramófono-Odeón.
1941		Romanza de Rafael, Dúo de Rafael y Dolores	Emilio Vendrell y Cora Raga; director, Modesto Romero	Compañía del Gramófono-Odeón.
1941		Cuadro musical: 1ª Parte: "Me da mucho que pensar el hermano Rafael"; Cuadro musical: 2ª Parte: "Clavelina de la huerta".	Marcos Redondo, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevilla	Compañía del Gramófono-Odeón.
1941		Cuadro Musical: 3ª Parte: "La mujer que fué mi vida"; Cuadro Musical: 4ª Parte: "Son dos almas que imploran".	Marcos Redondo, Vicente Sempere; director, Antonio Capdevila.	Compañía del Gramófono-Odeón.

<sup>(a)</sup> Son las siglas abreviadas de **His Master's Voice** ("La voz de su amo"). Este disco fue grabado en Milán.

<sup>(b)</sup> El Catálogo de la BNE la sitúa en torno a 1922. Sin embargo, es bastante improbable que la grabación se realizase en aquella fecha o que el director de la orquesta fuera el maestro Foglietti, dado que había fallecido en 1918.

\* Extraído del catálogo [www.78opera.com](http://www.78opera.com).

\*\* Extraído a partir del *Catálogo de discos de 78 y 80 r.p.m. en el centro de documentación musical de Andalucía*.

Nota: Si no se indica nada significa que la referencia ha sido extraída del Catálogo de la BNE. Pero en algunas he completado la información de los onomásticos, dado que solo aparecía, en muchos casos, la inicial del nombre.

Una primera aproximación analítica a la tabla anterior (Tabla 1) permite descubrir la focalización de los registros sonoros en determinadas piezas que obtuvieron popularidad en el estreno de las obras y sobre los que se ha cimentado buena parte de la imagen de Serrano. Todas las obras cuentan con un número “estrella”, y en algunos casos, más de uno. Esto último resultará relevante para la ulterior difusión de la obra completa, como se podrá comprobar. Sin embargo, hay excepciones, como no podía ser de otro modo en una producción de 55 obras líricas. Básicamente los números triunfantes, de entre las obras que obtienen un mayor registro o continuidad, serían los siguientes:

*La reina mora*: “Dúo” (de la cárcel) entre Coral y Esteban.

*Moros y cristianos*: “Marcha mora”.

*Alma de Dios*: “Seguidillas del fuelle” y “Canción húngara”.

*La alegría del batallón*: “Canción y guajiras”.

*El trust de los tenorios*: “jota”.

*El carro del sol*: “Canción veneciana”.

*La canción del olvido*: “Canción de Leonello”, “Canción de Rosina”;

“Serenata-Ronda” (el famoso “Soldado de Nápoles”).

*Los de Aragón*: “Palomica aragonesa”, “Agüita que corre al mar”, Jota “Los de Aragón”.

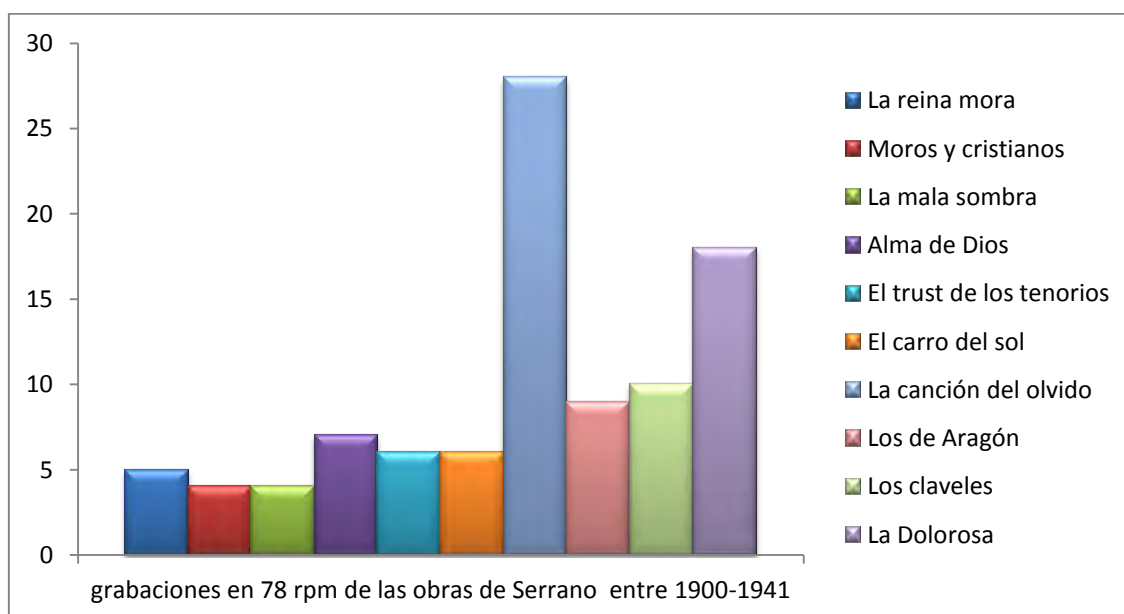
*Los claveles*: “Tenga usted buenas tardes”, “¡Mujeres!, mariposillas”, “¿Qué te importa que no tenga”

*La Dolorosa*: Romanza de Rafael; “Dúo” tiple y tenor; “Dúo tenor y barítono “me da mucho que pensar el hermano Rafael”.

A tenor de esta resumida información, en los últimos títulos se observa una mayor variabilidad y periodicidad. Pero, por el contrario, se advierte una producción que quiebra esta propensión al cumplimiento de previsiones. Esta es *La reina mora*, que no obtiene una impresión en disco hasta veintidós años después, aunque sí en rollos de pianola y, además, de forma temprana (en torno a 1905). Frente a lo que cabría esperar, con posterioridad a la muerte del compositor habrá un registro masivo de esta producción, como sucede con otros títulos que se han expuesto en la Tabla.

Sin embargo, también se detectan algunas constantes que caracterizan las grabaciones. Por ello, para optimizar la Tabla 1 y percibir lo que se acaba de señalar, se muestra (Gráfico 1) el nivel de presencia en el mercado (y, por tanto, registros en él) de las obras del maestro valenciano durante su existencia.

Gráfico 1. Obras de Serrano con mayor número de registros sonoros.



Además, de la Tabla 1 se desprende que el interés discográfico por los títulos de Serrano se concentra en torno a tres momentos: 1905-1907, 1917 y 1927-1933. Estas fechas muestran un cierto paralelismo con la evolución del sonido grabado y/o el discurrir del arte lírico en España. Desde la llegada a España del sonido grabado, en discos de pizarra, a principios del siglo XX, la política comercial de los diferentes sellos concentrará sus energías en el campo de la lírica<sup>13</sup> y, concretamente, en la zarzuela. Fruto de ello son los primeros registros de aquellos números que habían obtenido mayor beneplácito sobre las tablas. Además, la política comercial y expansiva de *Gramophone*, con la absorción de competidores como *International Zonophone* y la creación

<sup>13</sup> Sirva como información orientativa; que las primeras arias de Caruso, uno de las primeras figuras en hacer registros, son grabadas para la Gramophone Co en Milán en 1902; que en 1904 Odeón inicia la grabación por las dos caras y que en 1909 se realizan las primeras grabaciones orquestales editadas por Odeón en Inglaterra.

de filiales europeas (tras la filial inglesa y francesa, en España se ubicará en Barcelona), llevará a una masiva ampliación del catálogo en pocos años. Ello explica la inclusión de los títulos más celebrados de Serrano.

Por otra, el año de 1917 resulta significativo por varios motivos: es el año de *La canción del olvido*, todo un fenómeno social; se recrudecía el debate en torno a la tradición y modernidad (recuérdese la polémica entablada entre Julián Gómez y José Subirá); cada vez se hacía más evidente el desplazamiento de las modalidades lírico-teatrales tradicionales por parte de la opereta y la revista; a principios del año siguiente, Serrano tomaba en arriendo (junto al empresario Arturo Serrano) el Teatro de la Zarzuela para “programar obras exclusivamente españolas” (en realidad, el cartel estará conformado en su totalidad por obras de Serrano). Hay por tanto, un primer intento de revitalización del género lírico “genuino”.

Finalmente, encontramos una floración de grabaciones de obras de Serrano durante el periodo comprendido, fundamentalmente, entre 1927 y 1933, que obedece a ese intento final de restauración del género chico. De una parte, la decadencia productiva, por la falta de estímulo, hace volver la mirada atrás; mientras que, por otra, el impulso de los últimos triunfos de Serrano alienta una apuesta comercial por el compositor de Sueca. Se da, además, la circunstancia que las grabaciones de este periodo son realizadas por cantantes que habían tenido alguna relación con él, bien en actos, bien como integrantes de su compañía o bien en el estreno del grupo de obras finales. Así, figuras de la talla de Cora Raga, Trini Avellí, Conchita Supervía, Marcos Redondo, Emilio Vendrell, Emilio Sagi-Barba...grabaron algunos de los números más populares del conjunto de la obra de Serrano.

La Tabla 1 revela otros aspectos interesantes. En consonancia con la política comercial, los registros son un fiel reflejo de la práctica teatral y el gusto del público, dado que muestra una predilección y, en consecuencia, concentración en determinados números. Por otra, la remasterización se hace evidente al encontrar las mismas piezas interpretadas por los mismos cantantes y directores. Aun más, los datos vertidos en esta tabla muestran que la compañía (Gramophone, y sus filiales o sellos derivados) cuenta con una “plantilla” relativamente estable en cada etapa, (especialmente evidente en el apartado de directores). Ello no significa que, en la grabación de determinados

números, por su especial transcendencia socio-teatral, no se ofrezcan otras “variedades interpretativas” en lo que a coloratura o expresividad se refiere. No obstante, la popularidad del artista es determinante para la difusión de la obra. No descubrimos nada nuevo al decir que, acorde con la industria del teatro lírico, el marketing juega un papel fundamental en la recepción. Interesa divulgar el producto y la imagen asociada a este. Y todo ello con el fin de obtener los resultados comerciales perseguidos.

Dentro de las estrategias divulgativas sobre las obras de Serrano, es interesante recalcar la difusión que, de manera simultánea al disco, procuraron los rollos de pianola, cuyo registro se ha omitido de manera intencionada en la Tabla 1. Este dato resulta llamativo, no por el hecho de que se comercializasen bajo este formato, sino por los títulos que se registraron durante toda la trayectoria compositiva del maestro y aún más allá. La impresión, en rollos de papel, durante el segundo quinquenio de 1920, de números de especial transcendencia, tales como *La reina mora*, *La canción del olvido* o *Los de Aragón*, por parte de “Ediciones Mott” (a veces bajo el sello “Diana”), convida a una reflexión en torno a la finalidad de estos registros.

Se desconoce cuáles eran los términos del acuerdo entre Serrano y la imprenta, porque ante la ausencia de registro alguno (ni referencia postal) sobre la Editorial Mott, todo apunta a que, en realidad, el propio maestro fundó la empresa<sup>14</sup>, que lanzó al mercado una selección de las obras referidas anteriormente, en rollos de pianola. Esta laguna surge con el análisis de la catalogación del registro sonoro, ya que además de figurar como editor la mencionada editorial y como fabricante U.M.E.C.A. (estas siglas se referían a Unión Musical Española y los fabricantes Cano y Álvarez Guerra)<sup>15</sup>, el soporte también llevaba la rúbrica impresa de José Serrano que, por otra parte, acompañaba a todas las ediciones Mott. Además, en alguno de los rollos se especifica los “derechos pagados a la Asociación Española de Compositores

---

<sup>14</sup> Recuérdese que “Ediciones Mott” publicó la totalidad de las obras de Serrano, incluida su antología, en formato para canto y piano. Como ya se comentó, de las diferentes letras que conforman la palabra “Mott”, resulta el término Mot(e)t(e), sobrenombre con que se le conocía a Serrano.

<sup>15</sup> En uno de los rollos se hace constar que el impresor era “Umeca” estaba en la calle del Dr. Santero 14 (Cuatro Caminos), Madrid. Allí, también se refiere a la Imprenta U.M.E., Santo Tomé 4 de Madrid.

de música- adaptación mecánica”, canon que, en buena lógica, engrosaría la cuenta del compositor a través de sus derechos de autor.

Esta breve digresión sobre los rollos de pianola ha servido, en realidad, para fijar la atención sobre un grupo de obras (reflejadas ya en el Gráfico 1) que, a tenor del vaciado realizado sobre el catálogo de la BNE, constituyen el grueso de los registros en disco de las producciones de Serrano, no solo en vida del compositor sino, de manera especial, después de su muerte. Se hace necesario, así, un seguimiento de las grabaciones de dichas producciones, desde 1941 hasta la actualidad, con el fin de establecer posibles afinidades con la Tabla 1, al tiempo que mostrar probables tendencias sobre la recepción de la obra de Serrano en el ámbito del sonido grabado. Una breve muestra de tres de ellas.

Tabla 2. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *La reina mora*.

AÑO	NÚMEROS, OBRA COMPLETA	INTÉRPRETES	EDITOR
1941	(Ns) Dúo de la cárcel (Disco: 78 rpm)	Int. Conchita Supervía, Marcos Redondo; director, Modesto Romero.	Odeón
1942	(Ns) Dúo de la cárcel (Disco: 78 rpm)	Int. Selica Pérez Carpio y Jesús Menéndez.	Columbia
1953	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Percito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Int. María Espinalt, Lolita Torrentó, Pura Martín, Asunción Serra, José Simorra, Cayetano Renom, José Permanyer, Fernando Cachadiña, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón (EMI)
1954	(Ns) Canción de Coral y Dúo de la cárcel (Disco: 78 rpm)	Int. Antoñita Moreno y José de Aguilar.	Columbia
1962	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Percito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1966	(Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La reina mora</i> : María Espinalt, Lolita Torrentó, Pura Martín, Asunción Serra, José Simorra, Cayetano Renom, José Permanyer, Fernando Cachadiña, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1967	(Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. María Espinalt, Lolita Torrentó, Pura Martín, Asunción Serra, José Simorra, Cayetano Renom, José Permanyer, Fernando Cachadiña, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1967	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La reina mora</i> : Inés Rivadeneira, César Ponce de León, Mary Carmen Ramírez, M <sup>a</sup> Dolores Martí, Carmen Pardo, Rafael Campos, Xavier Torra, Miguel Aguerri; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Vergara
1970	(Sc) Soporte compartido con <i>El puñao de rosas</i> . (Disco:33 1/3 rpm)	Int. <i>La reina mora</i> : Carmen Sinovas, Pura María Martínez, Antonio Blancas, Alfonso del Real, Isabel Higuera, María Clara Martínez, José Peromingo, Manolo Codeso, Tomás Garralón, Ana María Amengual, F. Sánchez Polack y Eduardo Fuentes; Orquesta Filarmonía de España; director, Rafael Frühbeck de Burgos.	Alhambra
1970	(Sc) Soporte compartido con <i>El puñao de rosas</i> . (Casete)	Int. Orquesta Filarmonía de Madrid; Coro "Cantores de Madrid"; director, Rafael Frühbeck de Burgos.	Columbia
1972	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La reina mora</i> : Inés Rivadeneira, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; dir, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Marfer
1972	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (Casete)	Int. Inés Rivadeneira, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	BMG Ariola
1973	(Oc) Obra completa (Casete)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Percito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1977	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Inés Rivadeneira, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Gramusic
1978	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (Casete)	Int. Inés Rivadeneira, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Marfer



1979	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Inés Rivadeneyra, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Marfer
1980	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (Casete)	Int. Inés Rivadeneyra, M <sup>a</sup> Carmen Ramírez, Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Carlos del Monte; Capella Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Tritón
1980	(Oc) Obra completa  (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Zacosa
1980	(Oc) Obra completa  (Casete)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Zacosa
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>El puñao de rosas</i> .  (Disco:33 1/3 rpm)	Int. <i>La reina mora</i> : Carmen Sinovas, Pura María Martínez, Antonio Blancas, Alfonso del Real, Isabel Higuera, María Clara Martínez, José Peromingo, Manolo Codeso, Tomás Garralón, Ana María Amengual, F. Sánchez Polack y Eduardo Fuentes; Orquesta Filarmónica de España; director, Rafael Frühbeck de Burgos.	Columbia
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>El puñao de rosas</i> .  (Casete)	Int. <i>La reina mora</i> : Carmen Sinovas, Pura María Martínez, Antonio Blancas, Alfonso del Real, Isabel Higuera, María Clara Martínez, José Peromingo, Manolo Codeso, Tomás Garralón, Ana María Amengual, F. Sánchez Polack y Eduardo Fuentes; Orquesta Filarmónica de España; director, Rafael Frühbeck de Burgos.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa  (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa  (Casete)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (Disco:33 1/3 rpm)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	(Columbia) Salvat
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (Casete)	Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	(Columbia) Iberofón Salvat
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>El puñao de rosas</i> .  (CD-DA)	Int. <i>La reina mora</i> : Carmen Sinovas, Pura María Martínez, Antonio Blancas, Alfonso del Real, Isabel Higuera, María Clara Martínez, José Peromingo, Manolo Codeso, Tomás Garralón, Ana María Amengual, F. Sánchez Polack y Eduardo Fuentes; Orquesta Filarmónica de España; director, Rafael Frühbeck de Burgos.	BMG Ariola
1990	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (CD-DA)	Int. Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Precito, Ramón Alonso, Manuel Ortega; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	(Columbia) Iberofón Salvat
2000	(Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón Las hilanderas</i>  (CD-DA)	Int. Luisa Vela, Mary Isaura, Emilio Sagi Barba, Eduardo Pedrote, Sinda Martínez, J. Vera, C. Munain, F. Daina, Pedro Vidal y Lino Rodríguez; director, Concordio Gelabert	(La Voz de su amo) 1932 Blue Moon
2009	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i>  (CD-DA)	Int. Coro Cantores de Madrid; José Perera, director; Julián Perera, maestro concertador; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Novoson

Números sueltos (Ns). Obra completa (Oc). Intérpretes Editorial. (Sc) Soporte compartido.

Tabla 3. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *La canción del olvido*.

<b>AÑO</b>	<b>NÚMEROS, OBRA COMPLETA</b>	<b>INTÉRPRETES</b>	<b>EDITOR</b>
1941	<i>La canción del olvido</i> (4 discos: 78 rpm)	Marcos Redondo, Ángeles Ottein, A. de Castro.	Gramófono (Odeón)
1944	(Ns) "Canción de Marinela" (Sc) Soporte compartido con Número de <i>La reina mora</i> (Disco: 78 rpm)	Felisa Herrero.	Columbia
1947	(Ns) Dúo de Rosina y Leonello (Disco: 78 rpm)	Ángeles Ottein y Marcos Redondo.	Odeón
1947	(Ns) Raconto de Leonello; Marinela (Disco: 78 rpm)	Ángeles Ottein y Marcos Redondo.	Odeón
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coros Cantores de Madrid (Agrupación Vocal de Cámara del Centro de Instrucción Comercial); director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1955	(Ns) Canción de Leonello; Serenata de Rosina; Canción de Rosina; Dúo de Rosina y Leonello. (Disco:45 rpm)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1956	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Clásicos de Madrid; rondalla de guitarras y bandurrias; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Hispavox
1959	(Ns) Raconto Leonello; Canción de Marinela; Soldado de Nápoles; Dúo final. (Disco:45 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Zafiro
1959	(Ns) Canción de Leonello; Dúo final (Disco:45 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1959	(Ns) Canción de Rosina, Tri-ru-li- ru-li-ru-li, Soldado de Nápoles. (Disco:45 rpm)	Pilar Lorengar, Carlos Munguía; Coro Cantores de Madrid; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1960	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Zafiro
1962	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta	Columbia
1963	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1966	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1967	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Vergara
1967	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1968	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Círculo de Lectores
1969	(Oc) Obra completa (Casete)	Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Lírica Española; director, F. Moreno Torroba	EMI
1970	(Oc) Obra completa (Casete)	Coro "Cantores de Madrid"; director, J. Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal	Hispavox
1970	(Oc) Obra completa (Casete)	Pura M. Martínez, Antonio Blancas, Julián Molina; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Filarmónica de España; director, Frühbeck de Burgos.	Columbia
1970	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia

1971	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Círculo de Lectores
1971	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Francisco Saura; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Lírica Española; director, Federico Moreno Torroba.	EMI-Odeón
1971	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Zafiro
1973	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Manguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1976	(Oc) Obra completa (Casete)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Gramusic
1978	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1978	(Oc) Obra completa (Casete)	Conchita Panadés, Juan Gual, Jerónimo Meseguer; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	EMI-Odeón
1978	(Oc) Obra completa (Casete)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Marfer
1979	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Marfer
1979	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Zacosa
1979	(Oc) Obra completa (Casete)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Zacosa
1980	(Oc) Obra completa (Casete)	Ángeles Chamorro, César Ponce de León, Francisco Saura; Capilla Clásica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Tritón
1981	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Manguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1981	(Oc) Obra completa (Casete)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Manguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1981	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1981	(Oc) Obra completa (Casete)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1984	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Manguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa (Casete)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Manguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Pura M. Martínez, Antonio Blancas, Julián Molina; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Filarmónica de España; director, Frühbeck de Burgos.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa (Casete)	Pura M. Martínez, Antonio Blancas, Julián Molina; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Filarmónica de España; director, Frühbeck de Burgos.	Columbia
1985	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Navarro.	Serdisco

1985	(Oc) Obra completa (Casete)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Serdisco
1985	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Francisco Saura; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Lírica Española; director, Federico Moreno Torroba.	EMI-Odeón
1986	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Francisco Saura; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Lírica Española; director, Federico Moreno Torroba.	EMI-Odeón
1986	(Oc) Obra completa (Casete)	Vicente Sardinero, Josefina Cubeiro, Francisco Saura; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Lírica Española; director, Federico Moreno Torroba.	EMI-Odeón
1986	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1986	(Oc) Obra completa (Casete)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1987	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Pura M. Martínez, Antonio Blancas, Julián Molina; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Filarmónica de España; director, Frühbeck de Burgos.	BMG Ariola
1989	(Oc) Obra completa (Casete)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	(Columbia) Iberofón Salvat
1990	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	(Columbia) Iberofón Salvat
1991	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta; Coro de Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid, ampliada con rondalla de guitarras y bandurrias; directores: David Montorio, Manuel Estevarena y Enrique Navarro.	Serdisco
1991	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Isabel Castelo, Renato Cesari, José M <sup>a</sup> Higuero; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozabal.	Hispavox
1998	(Sc) Soporte compartido con <i>La del manojo de rosas</i> <i>La fama del tartanero</i> (CD-DA)	Ángeles Ottein, Marcos Redondo, A. de Castro.	Blue Moon
2008	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Catalogación abreviada. Dirección: Ataúlfo Argenta.	Homokord
2009	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director Ataúlfo Argenta.	Novoson

Números sueltos (Ns). Obra completa (Oc). Intérpretes Editorial. (Sc) Soporte compartido.

Tabla 4. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *La Dolorosa*.

AÑO	NÚMEROS, OBRA COMPLETA	INTÉRPRETES	EDITOR
1941	(Ns) Cuadro musical: 1ª Parte: "Me da mucho que pensar el hermano Rafael"; Cuadro musical: 2ª Parte "Clavelina de la huerta". (Disco: 78 rpm)	Marcos Redondo, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevilla.	Odeón
1941	(Ns) Cuadro Musical: 3ª Parte: "La mujer que fué mi vida"; Cuadro Musical: 4ª Parte: "Son dos almas que imploran". (Disco: 78 rpm)	Marcos Redondo, Vicente Sempere y A. Gonzalo; director, Antonio Capdevilla.	Odeón
1941	(Ns) Romanza de Rafael; Dúo de Rafael y Dolores (Disco: 78 rpm)	Emilio Vendrell, Cora Raga; director, Maestro Romero	Odeón
1943	(Ns) Jota; Duetto cómico (Disco: 78 rpm)	Emilio Vendrell, Trini Avellí y Anselmo Fernández; director, Mtro. A. Capdevilla	Odeón
1943	(Ns) Dúo; Dueto cómico; Canción de cuna; Jota, Marcha. (Disco: 78 rpm)	María Badía, Emilio Vendrell, Trini Avellí, Anselmo Fernández; director, maestro Pablos [sic].	Columbia
1945	(Oc) Selección (Disco: 78 rpm)	Banda del Regimiento de Ingenieros de Madrid; director, Pascual Marquina.	Odeón
1947	(Ns) Cuadro Musical: 3ª Parte y 4ª Parte. (Disco: 78 rpm)	Marcos Redondo, Vicente Sempere; director, Antonio Capdevilla	Odeón
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1955	(Ns) Relato de Rafael; Intermedio; Dúo de Dolores y Rafael. (Disco:45 rpm)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1957	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Delia Rubens, José Picaso, Joaquín Deus, Santiago Ramalle, Gerardo Monreal; Coros Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Hispavox
1958	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Regal
1959	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Delia Rubens, José Picaso, Joaquín Deus, Santiago Ramalle, Gerardo Monreal; Coros Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1960	(Ns) Romanza de Rafael: "La roca fría del Calvario"; Dueto cómico: "Tu verás cuando me ponga"; Nana: "Duerme mi tesoro". (Disco:45 rpm)	Carlos Munguía, Manuel Ausensi, Carlos S. Luque, Julita Bermejo, Ana María Iriarte; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1960	(Ns) "Dejo tu sombra, santa mansión": Dolores y Rafael (cuadro final); "Déjame besar tu mano generosa": dúo de Dolores y Rafael. (Disco:45 rpm)	Ana María Iriarte, Carlos Munguía; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1960	(Ns) Cuadro Musical (Disco:45 rpm)	Manuel Ausensi, Carlos Munguía; Coro Cantores de Madrid; Gran Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1963	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Gregorio Gil, Carlos S. Luque; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1963	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Gregorio Gil, Carlos S. Luque; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	
1966	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1966	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox

1967	(Oc) Obra completa (Casete)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1969	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Casete)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Gregorio Gil, Carlos S. Luque; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1970	(Oc) Obra completa (Casete)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
1972	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	EMI
1973	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1973	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Casete)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1974	(Oc) Obra completa (Casete)	María Espinalt, Emilia Aliaga, Cayetano Renom, Diego Monjo, Marcos Redondo, José Permanyer, Óscar Pol; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	EMI
1974	(Oc) Obra completa (Casete)	Coros Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1975	(Oc) Obra completa (Cartucho de 8 pistas)	Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1976	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Dolores Pérez, José Picaso, Delia Rubens, Santiago Ramalle; Orquesta de Cámara de Madrid; dirigida por Montorio y Navarro.	Zafiro
1978	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
1979	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Zacosa
1980	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; dirección musical, Enrique García Asensio.	Edigsa
1980	(Oc) Obra completa (Casete)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; dirección musical, Enrique García Asensio.	Edigsa
1981	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
1984	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1984	(Oc) Obra completa (Casete)	Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Gregorio Gil, Carlos S. Luque; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Casete)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Gregorio Gil, Carlos S. Luque; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia

1985	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Delia Rubens, José Picaso, Joaquín Deus, Santiago Ramalle, Gerardo Monreal; Coros Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco
1985	(Oc) Obra completa (Casete)	Lily Berchman, Delia Rubens, José Picaso, Joaquín Deus, Santiago Ramalle, Gerardo Monreal; Coros Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco
1986	(Oc) Obra completa (Casete)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
1987	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (CD-DA)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	BMG Ariola
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	(Columbia) Iberofón Salvat
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Los claveles</i> (Casete)	Int. de <i>La Dolorosa</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	(Columbia) Iberofón Salvat
1990	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; dirección musical, Enrique García Asensio.	Dial Disco
1990	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; dirección musical, Enrique García Asensio.	Edigsa
1991	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
1994	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera.	Alfa Delta
1999	(Sc) Soporte compartido con <i>Moros y cristianos</i> (CD-DA)	Emilio Vendrell, Marcos Redondo, Cora Raga, María Badía [et al.]	Blue Moon
2000	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Conciertos de Madrid; director, Pablo Sorozábal.	Hispavox
2001	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; dirección musical, Enrique García Asensio.	Dial Discos
2009	(Sc) Soporte compartido con <i>Las leandras</i> (CD-DA)	Ana María Iriarte; Manuel Ausensi; Gregorio Gil; Carlos S. Luque; Carlos Munguía; Julita Bermejo; Marichu Urreta; Celia Gámez; Aníbal Vela; Coro Cantores de Madrid, José Perera, director; Gran Orquesta Sinfónica; Ataúlfo Argenta; Maestro Alonso; Julián Perera, maestro concertador	Novoson

Números sueltos (Ns). Obra completa (Oc). Intérpretes Editorial. (Sc) Soporte compartido.

Tabla 5. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *Los de Aragón*.

AÑO	NÚMEROS, OBRA COMPLETA	INTÉRPRETES	EDITOR
1942	(Ns) Romanza (Disco: 78 rpm)	Marcos Redondo; director, Antonio Capdevilla.	Odeón
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, José Permanyer, Cayetano Renom; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1958	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, José Permanyer, Cayetano Renom; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1963	(Ns) (Sc) Soporte compartido con <i>La alegría de la huerta</i> y <i>Los de Aragón</i> : "Romanza de Agustín" (Disco:45 rpm)	Vicente Simón; Coros de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; dirs. Montorio y Navarro.	Zafiro
1964	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Toñy Rosado, Carlos Munguía, Inés Rivadeneira, Manuel Ausensi, Gerardo Monreal, Gregorio Gil; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1966	(Sc) Soporte compartido con <i>La reina mora</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los de Aragón</i> : María Espinalt, José Permanyer, Cayetano Renom; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1967	(Sc) Soporte compartido con <i>Alma de Dios</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los de Aragón</i> : Inés Rivadeneira, Bernabé Martí; Rondalla del Centro Cultural y Recreativo Aragonés de Barcelona; director, A. Hernández; Capella Clàssica Polifónica del FAD; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Vergara
1974	(Sc) Soporte compartido con <i>La alegría de la huerta</i> (Casete)	Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coro de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Montorio y Navarro.	Zafiro
1975	(Sc) Soporte compartido con <i>La chula de Pontevedra</i> (Casete)	Toñy Rosado, Carlos Munguía, Inés Rivadeneira, Manuel Ausensi, Gerardo Monreal, Gregorio Gil; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1979	(Sc) Soporte compartido con <i>La alegría de la huerta</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coro de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Montorio y Navarro.	Zacosa
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La alegría de la huerta</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coro de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Montorio y Navarro.	Zacosa
1984	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, Enrique García Asensio.	Iberofón
1984	(Oc) Obra completa (Casete)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, Enrique García Asensio.	Iberofón
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La chula de Pontevedra</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Toñy Rosado, Carlos Munguía, Inés Rivadeneira, Manuel Ausensi, Gerardo Monreal, Gregorio Gil; Coro Cantores de Madrid; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La alegría de la huerta</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coro de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Montorio y Navarro.	Serdisco
1987	(Sc) Soporte compartido con <i>La chula de Pontevedra</i> (CD-DA)	Int. de "Los de Aragón", Toñy Rosado, Carlos Munguía; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	BMG Ariola
1988	(Sc) Soporte compartido con "Homenaje a la jota" (jotas de diversas obras) (Disco:33 1/3 rpm)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, Enrique García Asensio.	Dial Discos
1991	(Sc) Soporte compartido con "Homenaje a la jota" (jotas de diversas obras) (CD-DA)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, Enrique García Asensio.	Dial Discos
1994	(Oc) Obra completa (CD-DA)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, Enrique García Asensio.	Alfa-Delta
2000	(Sc) Soporte compartido con <i>La reina mora</i> y <i>Las hilanderas</i> (CD-DA)	"Los de Aragón": grabado en 1931 e interpretado por Delfín Pulido y Josefina Chafer.	Blue Moon
2001	(Sc) Soporte compartido con "Homenaje a la jota" (jotas de diversas obras) (CD-DA)	Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Rondalla y Orquesta Manuel de Falla; director, E. García Asensio.	Dial Discos



Tabla 6. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *Los claveles*.

AÑO	NÚMEROS, OBRA COMPLETA	INTÉRPRETES	EDITOR
1941	(Ns) <i>Los claveles</i> (4 discos) (Disco: 78 rpm)	Amparo Romo, Amparo Albiach, Antonio Palacios, Vicente Simón.	Odeón
1950	(Ns) Romanza, Dúo final (Disco: 78 rpm)	Dorini de Disso, Matilde Vázquez y Mateo Guitart.	Columbia
1953	(Ns) <i>Los claveles</i> (3 discos) (Disco: 78 rpm)	María Espinalt, Josefina Puigsech, Pablo Civil, Francisco Paulet; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1954	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	María Espinalt, Josefina Puigsech, Pablo Civil, Francisco Paulet; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Odeón
1955	(Ns) "Qué te importa que no venga", Intermedio, "Mujeres", Dúo de Rosa y Fernando. (Disco:45 rpm)	María Espinalt, Pablo Civil; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer	Odeón
1959	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Coro Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Hispavox
1959	(Ns) Romanza de la rosa, "Dice que se va", Dúo cómico, Concertante. (Disco:45 rpm)	Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Montorio y Navarro	Zafiro
1963	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : Ana María Iriarte, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Ana María Fernández, Rafael Maldonado; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1969	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Casete)	Int. de <i>Los claveles</i> : Ana María Iriarte, Carlos Munguía, Julita Bermejo, Marichu Urreta, Ana María Fernández, Rafael Maldonado; Coro Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta Sinfónica; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1969	(Sc) Soporte compartido con <i>La parranda</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : María Espinalt, Josefina Puigsech, Pablo Civil, Francisco Paulet; Orquesta Sinfónica Española; director, Rafael Ferrer.	Zafiro
1971	(Oc) Obra completa (Casete)	Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Coro Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1973	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1973	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Casete)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1974	(Sc) Soporte compartido con <i>La chula de Pontevedra</i> (cartucho: 8 pistas, estéreo)	Int. de <i>Los claveles</i> : Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Coro Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1975	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (cartucho: 8 pistas, estéreo)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1979	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Casete)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1985	(Oc) Obra completa (Disco:33 1/3 rpm)	Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Coro Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco
1987	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (CD-DA)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	BMG Ariola

1989	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>La Dolorosa</i> (Casete)	Int. de <i>Los claveles</i> : Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda; Orquesta Sinfónica de Barcelona; director, Luis A. García-Navarro.	Columbia
1991	(Oc) Obra completa  (CD-DA)	Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle; Coro Cantores Líricos de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco

Tabla 7. Grabaciones en disco entre 1941-2014 de *Alma de Dios*.

AÑO	NÚMEROS, OBRA COMPLETA	INTÉRPRETES	EDITOR
1959? <sup>(a)</sup>	(Ns) Canción del vagabundo, Coplas, Farruca (Disco:45 rpm)	Alfredo Kraus, Santiago Ramalle, Dolores Pérez; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1959? <sup>(a)</sup>	(Ns) Canción húngara, Seguidillas del fuelle, Farruca (Disco:45 rpm)	Manuel Ausensi, Perecito; Coros Cantores de Madrid y Orquesta de Cámara de Madrid; dir. Ataúlfo Argenta.	Columbia
1959? <sup>(a)</sup>	(Sc) Soporte compartido con <i>La Gran Vía</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Manuel Ausensi, Ana María Iriarte, Marichu Urreta, Perecito, Manuel Ortega, Gerardo Monreal, Anita Fernández, Manuel Ortega; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Cámara de Madrid; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1967	(Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Mary Carmen Ramírez, Carlo del Monte, Rafael Campos, Iluminado Muñoz; Capella Clàssica Polifónica del F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Vergara
1972	(Ns) Introducción, Farruca. (Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón</i> (Casete)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Inés Rivadeneyra, Mary Carmen Ramírez, Bernabé Martí, Carlo del Monte, Rafael Campos.	Ariola-Eurodisc
1973	(Sc) Soporte compartido con <i>La Gran Vía</i> (Casete)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Perecito; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1976	(Sc) Soporte compartido con <i>Los de Aragón</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Inés Rivadeneyra, Mary Carmen Ramírez, Bernabé Martí, Carlo del Monte, Rafael Campos; Rondalla del Centro Aragonés de Barcelona; Capella Clásica Polifónica de F.A.D.; director, Enric Ribó; Orquesta Filarmónica de Barcelona; director, Eugenio M. Marco.	Gramusic
1984	(Sc) Soporte compartido con <i>La Gran Vía</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Manuel Ausensi, Ana María Iriarte, Marichu Urreta, Perecito, Manuel Ortega, Gerardo Monreal, Anita Fernández, Manuel Ortega; Coros Cantores de Madrid; director, José Perera; Orquesta de Cámara de Madrid; director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1984	(Ns) Seguidillas del fuelle, Farruca, Canción húngara. (Sc) Soporte compartido con <i>La Gran Vía</i> (Casete)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Ana María Iriarte, Manuel Ausensi, Perecito; Coro Cantores de Madrid; Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); director, Ataúlfo Argenta.	Columbia
1985	(Sc) Soporte compartido con <i>Las leandras</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle; Coros de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Las leandras</i> (Disco:33 1/3 rpm)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle; Coros de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Zafiro
1989	(Sc) Soporte compartido con <i>Las leandras</i> (Casete)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle; Coros de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco
1990	(Sc) Soporte compartido con <i>Las leandras</i> (CD-DA)	Int. de <i>Alma de Dios</i> : Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle; Coros de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro.	Serdisco

<sup>(a)</sup> Según [www.operadis.info](http://www.operadis.info) la grabación es de 1954, mientras que la Biblioteca Nacional la cataloga en 1959. En coherencia con el resto de la información extraída mayoritariamente de la BNE, hemos mantenido esta fecha, porque no afecta al propósito de detectar la periodicidad de la obra.

Como era de esperar, el cotejo entre el catálogo de discos de 78 rpm y los registros sonoros que vieron la luz con posterioridad al fallecimiento de Serrano ha deparado, más allá de la similitud en determinadas prácticas, una analogía en cuanto a la periodicidad de grabaciones de un grupo “preferente” de obras. Sin embargo, al estudiar propiamente el vaciado de estas producciones, en el periodo 1941-2015, se descubren otras variantes que ayudan a explicar y justificar la recepción de Serrano, particularmente, en el ámbito del sonido grabado. En este sentido, “equipos de trabajo”, versiones, reposiciones con las remasterizaciones que exige el momento, soporte compartido de unas determinadas obras, tipos de soporte o sellos que lanzan al mercado o impresionan los registros, son algunas de las categorías informativas que nos proporcionan las tablas anteriores.

Un primer nivel de observación de las tablas 2, 3, 4, 5, 6 y 7 muestra la prevalencia de tres obras: *La reina mora*, *La canción del olvido* y *La Dolorosa* en cuanto a cuantía de grabaciones puestas en el mercado, de ahí el ordenamiento facilitado de las tablas. Además, estas, las de las tablas 2, 3 y 4, ofrecen una mayor uniformidad en el tiempo que las de las tablas 5, 6 y 7. Pero en todas ellas se detecta una concentración de las grabaciones entre las décadas de 1940 y 1980, en particular durante las décadas de 1970 y 1980. Con todo, las excepciones las constituyen *Los claveles*, cuyo número mayor de registros se encuentra en la década de 1950, y *Alma de Dios* por su tardío registro. Es más, estas presentan una menor variabilidad en cuanto a versiones. Aunque este dato resulta interesante solo en el apartado temporal, ya que, como se sabe, con el máster original, tan solo cabe impresionarlo en el soporte que se desee. Por ello, y el escaso interés del género, en los años de 1990, más todavía con la entrada de la digitalización, se muestra un dramático descenso, para desaparecer prácticamente los registros de estas obras en el siglo XXI.

Por otra parte, *La canción del olvido* (tabla 3) no comparte el espacio del soporte (cuando la grabación se realiza sobre la obra íntegra y no en números sueltos); mientras que *La Dolorosa* (tabla 4) lo hace solo en un 10% y en su práctica totalidad<sup>16</sup> con otra del grupo estudiado: *Los claveles*. Por el contrario,

---

<sup>16</sup> Para la estimación cuantitativa, resulta irrelevante el que comparta el soporte en una única ocasión con *Moros y cristianos* y en otra con *Las leandras*.

*La reina mora* aparece compartiendo el soporte con relativa frecuencia, especialmente con *Moros y cristianos* y de manera menos frecuente con *El puñao de rosas*. Las restantes producciones del grupo comparten, en buena medida, el disco o casete con otras obras; este es el caso de *Los de Aragón*, *Los claveles* o *Alma de Dios*.

En un segundo nivel de análisis del vaciado puede evidenciarse la especialización de determinados artistas en este repertorio, las versiones y los “equipos” o “plantillas” que realizan las grabaciones. Se entiende que, en la mayoría de casos, tras la grabación matriz, las posteriores salidas al mercado de la obra son remasterizaciones, en particular con otros formatos como casete o CD. Aquí entran en juego los sellos que publican a partir, principalmente, de Columbia. Así, de forma global, se advierte un elenco de intérpretes que participan en dos o más de las obras estudiadas, mostrándose el cuadro más regular en los papeles femeninos. Por ejemplo, María Espinalt realiza grabaciones de todas las piezas de este grupo analizado. También participan en la mayoría de las grabaciones Lily Bechman, Ángeles Chamorro o Delia Rubens. Algo similar sucede en el cuadro masculino, pues Manuel Ausensi participa en la grabación de cuatro de las obras estudiadas y Carlos Mungía, Cayetano Renom o Antonio Blancas, colaboran en tres. Muchos forman parte de las versiones de dos de ellas, como es el caso de Teresa Berganza, Ana M<sup>a</sup> Iriarte, Pilar Lorengar, Pura Martínez, Dolores Pérez, José Picaso, Santiago Ramalle o César Ponce de León.

La mayoría de las plantillas que conforman los artistas anteriores realizan las primeras grabaciones en la década de 1950 con la entrada del disco de vinilo. Entre 1953 y 1954 se realizan las primeras grabaciones en este tipo de soporte del grupo de obras estudiadas; y a finales de la década de 1960 y principios de 1971 se incorporan nuevas versiones con nuevos intérpretes. Por el contrario, la llegada del CD, con algunos registros tempranos, en 1987 de BMG, no supone el registro de nuevas versiones ni cantantes. Por tanto, desde los primeros años de 1980, con la grabación de *Los de Aragón* y *La Dolorosa* por parte de Alfredo Kraus, Dolores Pérez y Enrique del Portal, bajo la dirección de Enrique García Asensio, no se ha realizado ningún registro nuevo de las producciones de Serrano.

Un tercer nivel de análisis permite comprobar que, a pesar de los cambios de formato (33 o 45 rpm) y soporte, se evidencia la preponderancia y regularidad en el registro de tres obras desde el nacimiento de estas hasta prácticamente finales del siglo XX: *La reina mora*, *La canción del olvido* y *La Dolorosa*. Si bien podría tacharse de fenómeno “anormal” el registro masivo de *La reina mora* (desde 1941 a la actualidad) frente a los escasos registros en la etapa 1903-1941, esta condición responde, fundamentalmente, a dos factores: el hecho de ser una de las primeras obras de Serrano en registrarse de forma íntegra<sup>17</sup> y la etiqueta que durante toda la vida acompañó a esta producción, como paradigma de la música lírico-teatral española. Y todo ello, a pesar de que hasta la aparición de esa versión de la obra completa, mayoritariamente, se registró en famoso “Dúo de Coral y Esteban” (la escena de la cárcel).

Viene aquí a colación el estudio de la trayectoria de la impresión de las obras que se han ofrecido en tablas y que con anterioridad a 1941 obtuvieron cierta atención por la industria discográfica, pero que con posterioridad a dicha fecha perdieron esta condición como registro de obra completa. Un simple cotejo entre la Tabla 1 y el resto de estas nos acerca a desvelar la razón de este fenómeno. Así, mientras de *La canción del olvido* y *La Dolorosa* (junto a *Los claveles*) se realizaron registros de diversos números durante los años que siguieron a sus respectivos estrenos, no tuvieron la misma suerte otras obras de Serrano. Principalmente interesaban determinados números: las jotas de *Los de Aragón* o la de *El trust de los tenorios*; la marcha mora de *Moros y cristianos*; la canción húngara o la farruca de *Alma de Dios*... por lo que dichas piezas compartieron soporte con otras. Este hecho es observable, especialmente, a partir de los años 60 cuando se introdujo la modalidad de grabar “fragmentos célebres” (a la manera de los años 10, 20 y 30 del siglo XX). En el mejor de los casos, algunas de las obras que no alcanzaron gran número de registros, fueron lanzadas al mercado conjuntamente con otras del mismo género.

Finalmente, no menos significativo resulta el hecho de que dicho “grupo privilegiado” esté conformado por una sainete andaluz, una zarzuela de

---

<sup>17</sup> Ya en 1932, “La Voz de su amo” (de Gramophone) puso a la venta la obra completa con tres discos de 78 rpm cuyo elenco estaba formado por Luisa Vela, Emilio Sagi-Barba, Mary Isaura, Eduardo Pedrote, Sinda Martínez, J. Vera, C. Munain, F. Daina, Pedro Vidal y Lino Rodríguez; bajo la dirección de Concordio Gelabert.

costumbres aragonesas y una opereta, a los que podría adherirse un sainete madrileño (el de *Los claveles*). Aunque, en un principio, *La canción del olvido* podría quebrar el signo de españolidad y heterogeneidad regional que deparan las otras producciones, la producción de ambiente napolitano no se mostraba como algo foráneo sino como un ejemplo más de las convenciones lírico-teatrales que contenían las otras obras, pero dentro del manido entorno soldadesco de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Más aun, si descartamos en un primer momento *Los claveles*, las otras tres obras representan tres fechas clave dentro de la trayectoria compositiva de Serrano: 1903, 1917 y 1930. La primera de ellas responde al primer gran éxito del maestro valenciano con *La reina mora*; mientras que la segunda es representativa del triunfo más resonado: *La canción del olvido* y; por último, *La Dolorosa* constituye la culminación de su exitosa carrera. Es de este modo como se ha transmitido, desde el ámbito de la reproducción sonora, la obra del compositor valenciano; concentrándose en la imagen vinculante creada, desde sus primeros éxitos, en torno a unas pocas obras y unos pocos números.

El registro fonográfico, sin embargo, no fue el único medio de difusión experimentaron las obras de Serrano. Los avances tecnológicos de principios del siglo XX en materia de comunicación sonora proporcionaron otra herramienta de divulgación: la radio. Aunque, en España, ya se inicia una fase experimental de este medio a partir de 1906, la mayoría del estado hubo de esperar hasta 1924, tras la inauguración de la primera emisora (Radio Ibérica) acaecida un año antes, para que se contase con una programación fija. Entre los espacios destinados a la difusión de la música se incluía la retransmisión de conciertos y la música de gramófono. No es pues de extrañar la inclusión de obras de Serrano, a tenor de lo que se ha visto y la popularidad de algunos números del maestro.

En efecto, ya en 1924 se emitían grabaciones de los números más populares del maestro valenciano. Así, por ejemplo, en el programa de Radio Ibérica, dentro de las emisiones de Radio Madrid, para el martes 3 de junio de 1924, junto a otras páginas célebres del mundo de la zarzuela, se insertaba una de las obras más emblemáticas de Serrano: *La canción del olvido*.

De siete a nueve de la noche

[...]

Segunda parte.-“Pan y toros”, Barbieri (Obras diversas); “La verbena de la Paloma”, Bretón; “La canción del olvido”, Serrano; “Seducción” (“fox-trot”), Sauna<sup>18</sup>.

El día siguiente se programaban otras dos obras de Serrano: *La reina mora* y *El trust de los tenorios*. De esta última la famosa jota interpretada por Miguel Fleta que había grabado ya en 1922. Este hecho no constituyó una excepción. Es más, en 1925 encontramos una emisión dedicada a la música de Serrano que contenía los siguientes títulos:

“Barbarroja” (fantasía). Orquesta Radio Ibérica.

“La casita blanca” (fantasía). Orquesta.

“El trust de los tenorios” (jota) Sr. Uribarri.

Selección de “La reina mora”: “Canción de Coral”, señorita Badals; “Dúo de Coral y Esteban”, señorita Díaz Lobón y Sr. Castellanos; “Pregón de los pájaros” señorita Badals.

“La mala sombra” (fantasía), Orquesta.

“Alma de Dios” (canción del vagabundo), Sr. Uribarri.

“La mazorca roja” (fantasía), Orquesta.

Selección de “La canción del olvido”: “Raconto”, por el Sr. Castellanos; “Escena y dúo”, señora Díaz Lobón y Sr. Castellanos; “Marinela” señora Díaz Lobón; “dúo final” Díaz Lobón y Sr. Castellanos.

“Moros y cristianos” (fantasía), Orquesta.

“Gratitud” (canción valenciana).

“Los leones de Castilla” (“Lectura de la carta”), señorita Badals.

“La alegría del batallón”, Sr. Uribarri.

“Mal de amores” (fantasía), Orquesta.

“El carro del sol” (serenata veneciana), señora Díaz Lobón<sup>19</sup>.

Este hecho volvía a repetirse apenas tres meses después pero con diferentes intérpretes, y en aquella ocasión, el mismo compositor dirigía un saludo a los oyentes<sup>20</sup>. Aunque el programa era prácticamente idéntico, se incluían un mayor número de cantables de aquellas obras que en el programa anterior se habían interpretado en arreglo para orquesta (como fantasía). Este era el caso de *Moros y cristianos* o *El mal de amores*. Visto el elenco de artistas y la ausencia de material grabado por parte de estos intérpretes, es posible que la interpretación se realizase en directo.

---

<sup>18</sup> “Programa para el martes día 3 de junio. Emisiones Radio Madrid”, *El Sol*, 3 de junio de 1924, 2.

<sup>19</sup> “Radiotelefonía. Programas”, *La Voz*, 19 de septiembre de 1925, 7.

<sup>20</sup> Véase “Radiotelefonía. Lo que traen las ondas”, *El Imparcial*, 9 de enero de 1926, 4.



### XIV. 3. Y después...el cine

El primer tercio del siglo XX fue una de los más prolíficos en cuanto a implantación social de avances tecnológicos en los medios de comunicación masivos (o *mass media*). A los progresos en la transmisión y registro de sonido se unía, en las postrimerías del siglo XIX, la utilización del invento de los hermanos Lumière para “enlatar” la realidad (y la ficción) a través de un buen número de fotogramas. La fijación de imágenes, en este caso, en movimiento, suponía un paso más ante la idea de perdurabilidad del momento, del entorno, de la figura...y de la historia.

No, no fue Serrano un aficionado al cinematógrafo, al menos que conste en algún documento, pero si se interesó por la captura del instante por medios mecánicos y su conversión en imágenes duraderas. Extrañará a más de uno el hecho de que Serrano también fue un diletante en el arte de la fotografía. Las inquietudes del maestro le llevaron a formar parte, incluso, de una Sociedad artístico-fotográfica conocida como “Los treinta”. En la memoria, leída en la fiesta de inauguración de dicha asociación, se presentaba a cada uno de los miembros fundadores y al llegar al músico quedaba encuadrado como «bromuristas distinguidos como Luis Mitjans, Máximo Orríos, el maestro José Serrano [...]»<sup>21</sup>. Esta catalogación debería estar justificada, a tenor del relato de Vidal Corella de este episodio.

Y con un buen amigo, el fotógrafo Cartagena, que tenía su gabinete artístico en la calle la Montera, instalaban por las noches en el comedor de la casa de Serrano un improvisado laboratorio, y sobre la mesa llena de cubetas y botellas con líquidos realizaban el tiraje de las fotografías maestro y alumno<sup>22</sup>.

No era, sin embargo, este arte el que llamaba la curiosidad de la mayoría de los españoles durante la primera década del siglo pasado, sino el cine. Con la industria del celuloide nace un duro competidor a la zarzuela y las variedades, aunque, como bien refiere Julio Arce, «a diferencia de las formas de entretenimiento anteriores, los cinematógrafos exhiben, mayoritariamente

---

<sup>21</sup> “Fiesta Artística. Los treinta”, *Heraldo de Madrid*, 17 de mayo de 1910, 2.

<sup>22</sup> Vidal, *El maestro Serrano...*, 121.

productos elaborados fuera de España»<sup>23</sup> y, en consecuencia, hábitos y aspectos culturales muy diferentes a los autóctonos. Precisamente, esta circunstancia, hizo que «la industria cinematográfica nacional se sustentara sobre la idea de lo español como elemento de distinción frente a los productos foráneos».

La zarzuela, en su doble función de elemento diferenciador y transmisor de realidades (a través de sainetes y zarzuelas de costumbres), todavía en la primera década del siglo XX, seguía atrayendo a la masa social. Esta, según relata Arce, «fue una de las razones que motivó a Segundo de Chomón, uno de los más destacados pioneros del cine mudo español a utilizar argumentos de éxito de ese género». Sin embargo, no será hasta la segunda década del siglo pasado cuando el fenómeno se muestre en todo su esplendor. Todos los estudiosos coinciden en señalar el éxito cinematográfico de *La verbena de la Paloma*, estrenada en 1921, como punto de inicio de una etapa de las producciones cinematográficas españolas: las películas sobre argumentos de zarzuelas.

No tardarían mucho en llegar a la gran pantalla los títulos más celebrados de Serrano. Estimulado por la recepción de la versión del sainete del maestro Bretón, José Buchs dirigió al año siguiente, en 1922, para la misma productora, *Atlántida*, la primera versión de *La reina mora*. Buchs contó con el mismo decorador que en la versión de *La verbena de la Paloma*, Emilio Pozuelo, y parte de los actores que había participado del éxito de *La verbena de la Paloma* como Francisco Cejuela, María Comendador, José Montenegro o Consuelo Reyes. Completaban el cartel José Aguilera, Antonio Gil Varela (Varillas), Gloria Aymerich y Carmen de Córdoba. El estreno del film tuvo lugar en Madrid en el Cine Reina María Cristina.

Había de pasar tan solo un año para que otra zarzuela de Serrano fuese versionada por el cine. En 1923, el asturiano Manuel Noriega<sup>24</sup>, dirige *Alma de*

---

<sup>23</sup> Julio Carlos Arce Bueno, "Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones fílmicas de las obras de Ruperto Chapí", en *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*, vol. 2, coord. Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares, Vicente Galbis López (Valencia: Institut valencià de la música, 2012), 219.

<sup>24</sup> No hay coincidencia en las fuentes consultadas sobre Manuel Noriega Ruiz, tanto en la localidad de nacimiento como en la fecha. Así, mientras que unas fuentes señalan Ribadedeva (Asturias) otros apuntan a la localidad, también asturiana de Pimiango. Algo similar sucede con la fecha de nacimiento; 1880 para unos y 1872 para otros. Por el contrario, la coincidencia en el lugar y fecha de fallecimiento es total: México, 1961.

*Dios*, rodada en Asturias y Madrid y estrenada el 1 de abril de 1924, en Madrid, en el Cine Cervantes. Para esta ocasión se contó con Irene Alba, Juan Bonafé, Carmen Cremades, Elisa Ruiz Romero ("Romerito"), Emilio Ruiz Santiago, Santiago García, Sita Iroz, Javier de Rivera, Juan Nadal Santacoloma, Lía Emo de Echaide, María Fuster de Rusell, Ramón Meca, Lina Moreno, María Retana, Arturo Robles, Antonia Ruiz, Manuel Rusell, Antonio Zaballos.

Pronto cundió el ejemplo y otros apostaron por llevar a la gran pantalla filmaciones de documentales sobre características autóctonas o éxitos zarzueleros. Este es el caso de Maximiliano Thous, personaje polifacético<sup>25</sup>, al que nos hemos referido en este trabajo, y amigo de Serrano. Su primera incursión en la dirección cinematográfica, dentro del ámbito de las adaptaciones de zarzuelas, fue *La Dolores* (de Bretón) en 1923. Al año siguiente, en 1924, rodaba una zarzuela de Serrano: *La alegría del batallón*, filmada en entornos valencianos. Del mismo modo que sucediera con *La reina mora*, Thous contó con parte de la plantilla de actores que había participado en su anterior rodaje, la versión de la obra del maestro Bretón, como Jose Baviera, Leopoldo Pitarch y Anita Giner. Siguiendo su declarada regionalidad, aquella producción cinematográfica tuvo su estreno absoluto en el Gran Teatro de Valencia el 10 de noviembre de 1924. En Madrid se dio a conocer apenas un mes después, el 9 de diciembre 1924, en el Real Cinema. Ya en 1925, concretamente el 21 de septiembre de aquel año se daba a conocer en el Teatro Novedades de Barcelona.

Precisamente, la siguiente adaptación que Thous se propuso sobre títulos de Serrano era *Moros y cristianos*, de cuyo libreto era autor. Sin embargo, el trabajo, iniciado en 1926, no vería nunca las salas de proyección. El Instituto Valenciano de Cinematografía (IVAC), a partir de la fuente *Historia del cine valenciano*, publicado por Levante EMV, ofrece detallada explicación de lo acaecido en torno a esta versión.

Pese al apoyo y las expectativas de la crítica y las múltiples gestiones que Thous realizó, no encontró prácticamente respaldo para financiarla. La película se paralizó en la fase final del montaje, cuando iba a enviarse a París para el tiraje de las copias coloreadas, y

---

<sup>25</sup> Autor de libretos, periodista, guionista, empresario (regentó el Teatro Serrano de Valencia apoco de su construcción), uno de los pioneros del cine en el territorio valenciano, fundador de Producciones Artísticas Cinematográficas Españolas (PACE), candidato a varias elecciones municipales con Unió Valencianista y director del Museo Valenciano de Etnografía y Folclore durante la Segunda República.

no llegó a acabarse ni a estrenarse a causa de las deudas contraídas por Thous para su realización. Y así, la única copia de la película permaneció desaparecida u oculta hasta su recuperación en 1987. Esto significó la paralización de los proyectos de largometraje de Thous, y puso el punto final a la más firme alternativa que se dio en Valencia para levantar una producción cinematográfica autóctona en los años veinte<sup>26</sup>.

Antes de la llegada del cine sonoro, no obstante, todavía habría de estrenarse otra producción en la que colaboró Serrano: *Las Estrellas*, dirigida por Luis R. Alonso en 1927 y producida por Atlantida Film bajo la supervisión de su gerente Oscar Hornemann<sup>27</sup>. No sería esta, sin embargo, la única obra de Arniches que se versionase para el celuloide. De hecho, las obras líricas y los sainetes de Arniches fueron los primeros de su género en pasar a la pantalla durante la época del cine mudo. Segundo de Chomón realizó versiones cinematográficas, ya en 1910, de *El puñao de rosas*, *La fiesta de San Antón*, *El pobre Valbuena* y *Los Guapos*.

Entre las versiones tempranas adaptadas del teatro lírico encontramos otros dos títulos de Carlos Arniches en los que Serrano había colaborado en el apartado musical: *El pollo Tejada* realizada en Barcelona, producida por Segre Films y dirigida por José Togores; y una adaptación de *Noche de Reyes*, rodada en 1918 y titulada *El regalo de Reyes*, cuya dirección compartida corrió a cargo de José Buchs y Julio Roesset, quien se encargó del guión. El film contó con la producción de Patria Atlántida que ya intuía el éxito que podía deparar producciones concentradas en el ámbito nacional.

Con la llegada del cine sonoro se produjeron cambios trascendentales en el panorama de la producción cinematográfica española que tendrían repercusión sobre las versiones de las obras de Serrano. Nos referimos a la fundación de la Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA), la productora más importante que ha tenido España, dado que poseía sus estudios y su propia plantilla. Hay, sin embargo, un dato que interesa para nuestro estudio: CIFESA nació en Valencia, la tierra natal de Serrano, el 15 de marzo de 1932. Sus fundadores, la popular familia valenciana de los Trènor, eran los que habían solicitado, allá por 1909, la composición del himno de la Exposición Regional de aquel año que acabaría declarándose Himno Regional

---

<sup>26</sup> <http://ivac.gva.es/restauraciones/cine-valenciano/ficcion/moros-y-cristianos/>

<sup>27</sup> Empresario de origen alemán que había gestionado el Teatro de la Zarzuela, según recoge Julio Arce en su artículo "Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones filmicas de las obras de Ruperto Chapí".

de Valencia en 1925. Con todo, cabe decir que, en 1933, la compañía pasaba a manos de la familia Casanova, aunque mantuvo los rasgos identitarios como el Himno y la capital levantina. La sintonía con que se abría el film (la etiqueta identificativa de la productora) era el mismo Himno Regional y la cabecera mostraba monumentos emblemáticos de Valencia, “El Micalet” y la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados.

Aunque, en un principio, CIFESA se dedicó a distribuir exclusivamente el material de Columbia, pronto empezó a producir sus propias películas. Es en este momento cuando el grupo preeminente de la producción de Serrano (con excepción de *La canción del olvido*) es llevada al cine sonoro. Sin embargo, la primera adaptación cinematográfica sobre obras de Serrano llegaría con *La Dolorosa*, a cargo de “Producciones Campa”. Aquello resulta de trascendental relevancia para la difusión audiovisual de las obras de Serrano, pues el propietario de aquella productora, Aureliano Campa, perteneciente a una familia acomodada, era el yerno<sup>28</sup> del maestro. Ello explica que, a *La Dolorosa*, pronto se le uniesen otros títulos celebrados, como *Los claveles* y otras versiones sonoras de *La reina mora* y *Alma de Dios*, bajo la cobertura financiera de su Campa, productor cinematográfico y guionista ocasional.

La versión para la pantalla de *La Dolorosa*, rodada en 1934, estuvo dirigida por el francés Jean Gremillon y contó con la colaboración del maestro para la adaptación musical<sup>29</sup>. Este trabajo lo realizó Serrano en compañía del compositor y director aragonés Daniel Montorio Fajó. Se daba, además, la circunstancia que Gremillon era violinista profesional y había estudiado en la Schola Cantorum dirigida por Vincent D’Indy. A esta versión de la zarzuela de costumbres aragonesas le seguiría al año siguiente, 1935, la adaptación de *Los claveles*, con dirección de Santiago Ontañón y guión de Eusebio Fernández Ardavín. Sin embargo, en esta ocasión, la adaptación musical corrió a cargo de José Baylac y la productora fue Producción Cinematográfica Española. El estreno se llevó a cabo el 20 de enero de 1936, en el Cine Tívoli de Barcelona.

Como no podía ser de otro modo, una de las obras más emblemáticas del maestro Serrano: *La reina mora*, vería la luz en la gran pantalla aquel mismo

---

<sup>28</sup> Aureliano Campa contraía matrimonio con una de las hijas de Serrano, Isaura, el 24 de julio de 1930 en la basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia.

<sup>29</sup> “«La Dolorosa» en película. La genial facilidad del maestro José Serrano”, *Heraldo de Madrid*, 18 de octubre de 1934, 13.

año de 1936, pero esta vez ya sonorizada. El director de esta versión era Eusebio Fernández Ardavín y el elenco de intérpretes estaba formado por gran parte de las dos producciones anteriores. En esta actuaron María Arias, Pedro Terol, Raquel Rodrigo, Antonio Gil Valera, Valeriano Ruiz París, Erasmo Pascual, Alejandrina Caro, Carmen Vázquez. La producción corrió a cargo de CIFESA y, también, el maestro Serrano colaboró en la adaptación musical. Quedaba, todavía, otra adaptación de este mismo sainete de los hermanos Quintero y Serrano. Esta se llevó a cabo en 1954, bajo la dirección del mismo Fernández Ardavín conjuntamente con Raúl Alfonso. Es la famosa versión en que aparecen Antoñita Moreno, Pepe Marchena, Miguel Ligeró, Antonio Riquelme, Casimiro Hurtado, Juana Azores, Concha Bautista... Pero también es recordada por los más puristas, desde el punto de vista musical, por la adaptación que realizó Antonio Valero, con la incursión de números ajenos a la partitura.

La llegada de la Guerra Civil Española quebró esta línea de producciones cinematográficas sobre argumentos de zarzuelas; sin embargo, todavía verían la luz otras adaptaciones sobre las obras de Serrano. Así, en 1941 llegó a la pantalla otra versión de *Alma de Dios*, dirigida por Ignacio F. Iquino y protagonizada por Amparo Rivelles, Guadalupe Muñoz Sampedro, Luis Prendes, José Isbert, Pilar Soler, Paco Martínez Soria y Carlos Larrañaga. La producción corrió a cargo del yerno de Serrano, Aureliano Campa. Ya en 1948, se llevaría al celuloide *Noche de Reyes*, dirigida por Luis Lucía e interpretada por Fernando Rey, Carmen de Lucio, Eduardo Fajardo, Carlota Bilbao, Milagros Leal, Félix Fernández, Antonio Riquelme, Antonia Plana. La producción corrió a cargo de CIFESA y Producciones Campa; mientras que la adaptación musical estuvo en las manos de José Ruiz de Azagra.

Extrañaba, en un primer momento, la ausencia de una versión cinematográfica de un título hartamente repetido como *La canción del olvido*. Esta adaptación llegó ya en 1969, en color y corresponde a la famosa versión, que dirigió Juan de Orduña, en la cual aparecen los populares actores de aquella época: María Cuadra, Juan Luis Gallardo, Luchi Soto, Rosana Yaany, José Sacristán, Carlos Tamares, Antonio Martelo, Luis Frutos, David Areu y Josefina Cubeiro junto a los cantantes que prestaron su voz: Vicente Sardinero, Francisco Saura, Lily Berchman. La producción estuvo a cargo de TVE y fue

estrenada en el Cine Conde Duque el 12 de mayo de 1969. En esta ocasión no hubo adaptación musical alguna.

No puede negarse la participación del maestro valenciano en algunas de las versiones de sus obras estrenadas antes de su fallecimiento, especialmente durante su refugio de El Perelló durante la Guerra Civil Española. El mismo archivo privado de la familia guarda manuscritos en los que se evidencia este hecho (Imagen 1).

Imagen 1. Fotografía de la 1ª página de violín de la adaptación cinematográfica de 1923 correspondiente a *Alma de Dios*.



Reprografía del Archivo familiar del maestro Serrano.

### Resumen:

Dentro de la estrategia comercial urdida en torno al género chico resulta de vital importancia la publicitación de los productos elaborados mediante diferentes procedimientos. La edición de adaptaciones para diferentes agrupaciones o instrumentos procura a diletantes la oportunidad de interpretar (y, por ende, divulgar) en diferentes ámbitos (domésticos, asociativos...) determinadas creaciones. Pero la progresiva implantación de medios de

reproducción audiovisual en el transcurso del siglo XX posibilitará nuevas vías de difusión.

Serrano es consciente del papel que juegan los distintos medios de divulgación masiva para la popularización (y, consecuentemente, demanda) de las distintas producciones. No debe obviarse en este entramado mercantil, además, la labor de la prensa, siempre dispuesta a convertir una anécdota o comentario en noticia destacada. Así, Serrano hará uso de todos los resortes a su alcance para obtener el máximo rédito posible a sus trabajos, privilegiando un grupo de ellos. Su empresa le llevara a publicar una antología de parte de su producción bajo su propio sello, y llevará a diferentes medios de reproducción mecánica los números más favorecidos de los estrenos. Así, editará rollos de pianola bajo el sello Mott y colaborará, con arreglos, en la adaptación cinematográfica de determinadas obras.

No obstante, el privilegio de un grupo de creaciones, convertidas en icono de la identidad española, contribuirá a focalizar la figura de Serrano en torno a estas, obviando el resto de su obra y afectando a la construcción historiográfica del compositor en el seno del teatro lírico español. En este punto, es determinante la difusión que, tras la Guerra Civil Española, se llevó a cabo de algunas de las obras del compositor valenciano.



## CONCLUSIONES

La popularidad alcanzada por algunas de las obras del compositor José Serrano en el entorno lírico-teatral español del siglo XX ha logrado centrar la atención de numerosos escritos (referidos en la introducción de la tesis), esencialmente, de carácter biográfico, y a propósito de los estrenos de alguna o parte de las creaciones de Serrano. La extraordinaria recepción de estas producciones constituye, según estos textos, el motivo principal de tal divulgación. No hay en ellos, sin embargo, reflexión y explicación social ni musical alguna (a excepción del lirismo y casticismo de sus melodías) sobre el éxito y difusión de determinadas obras frente a la indiferencia de otros trabajos del compositor de los que, incluso, no hay o son escasas las referencias, a pesar de un estreno favorable.

Aunque las creaciones de mayor celebridad de Serrano son zarzuelas y sainetes, el corpus creativo de Serrano abraza, también, la opereta y el género de la revista, cuyas producciones obtuvieron un número considerable de representaciones. A pesar de ello, Serrano se ha asociado con las creaciones más genuinas del género chico, en las que el compositor despliega características asociadas al folclore autóctono. Este privilegio del repertorio repercute en la imagen que se ha transmitido de Serrano y el conjunto de su obra, donde ambos aparecen desafectados de la historia social y del desarrollo del teatro lírico español. Como se ha podido comprobar a lo largo de esta tesis, el compositor no permaneció al margen del teatro musical de su tiempo. Este es el punto de partida de nuestra tesis.

Serrano vivió y convivió en un ámbito geográfico (España) que buscaba justificar en todo momento su identidad nacional y esencialidad musical, en el seno de una sociedad que asistía a la irrupción de “artículos” foráneos, en el entorno del teatro comercial. De este modo, aunque la influencia de las distintas prácticas recorrerá su producción (por adaptación al contexto teatral), su recurrencia a elementos relacionados con el folclore servirá para justificar y favorecer un núcleo de producciones que el propio compositor publicitará, consintiendo, además, su filiación.

Las experiencias vitales de Serrano, dentro del campo musical y relacional, en los distintos entornos geográficos en los que interactuó, demuestran la influencia del medio para la elaboración de “productos” y la argumentación de sus actos y actividades. Así, las vivencias contextuales delimitan claramente los ciclos productivos de Serrano. A diferencia de las etapas propuestas (las únicas) por Rafael Díaz Gómez, proponemos las siguientes: 1. Material aprovechable en Sueca y Valencia: 1873-1895, 2. Material aprovechable en Madrid: 1895-1900, 3. Búsqueda y logro de un modelo: 1901-1903, 4. La época fértil. Recorrido por diversas modalidades: 1904-1907, 5. Entre melodramas, zarzuelas arrevistadas y operetas: 1909-1913, 6. Etapa levantina: 1913-1916, 7. Etapa empresarial, revistas y experimentos: 1917-1926, 8. Énfasis productivo: 1927-1930.

No es posible prescindir de los años de Serrano en Sueca y Valencia. Como consecuencia del proceso de investigación de esta tesis doctoral se han sacado a la luz algunas de las facetas que obviaban los historiadores sobre el padre de Serrano, como la vertiente poética, interpretativa y compositiva. En relación a esta última vertiente, se ha descubierto un considerable número de composiciones del padre de Serrano, lo cual indica que la labor artística del progenitor no se limitó a la dirección de banda de manera que la formación compositiva de Serrano pudo ser mayor que la que se alude en diferentes referencias biográficas. Pero lo relevante de esta fase de acopio documental de la investigación lo constituye el hallazgo de partituras inéditas de Serrano (primicia historiográfica que se cita en el capítulo primero) correspondientes a sus años en la capital del Turia. Ello resulta de trascendental importancia porque algunos de estos primeros trabajos fueron usados en creaciones estrenadas en Madrid con posterioridad a la emblemática producción de *El motete*. Además, no puede obviarse la familiarización de Serrano con el repertorio lírico de aquella etapa al formar parte de la orquesta que actúa en el foso del Teatro Principal de Valencia.

La presentación musical de Serrano en Madrid, a los pocos meses de su llegada, también ofrece claros signos del uso de material procedente de su entorno local (además de su pasodoble *Simat*, reutilizado en *El motete*). El propósito *La valenciana*, en el que colaboró Serrano, se halla entre la carpeta de “Aprovechables-Pepe” junto a partichelas de instrumentos de viento que no

formaban parte de la orquesta, como el saxofón, del “ball de la xaquera”, que Serrano utilizó para la referida pieza teatral.

Esta fase de búsqueda, entre manuscritos de Serrano, ha deparado información sobre números de su carpeta de aprovechables cuyo destino final se desconocía. Así, el estudio de archivos privados, en posesión de una de las nietas de Serrano, ha permitido comprobar la filiación de algunas de las piezas incorporadas en obras de notable recepción. Además, al cotejar manuscritos de creaciones que no gozaron de excesiva fortuna o asistieron a una escasa recepción con otras partituras de mayor repercusión mediática, se ha comprobado que esta práctica de “reciclaje” fue llevada a cabo por Serrano en varios momentos de su trayectoria compositiva y no únicamente en la fase inicial, tal es el caso de una de sus últimas composiciones: *Los claveles*.

Desde sus primeras obras con recepción positiva, ya en 1902, se advierten algunas constantes, tanto en el plano colaborativo como compositivo, por parte de Serrano. Si nos atenemos al trabajo conjunto en el apartado musical, casi un tercio de las obras en las que Serrano estampó su firma llevaban también la de otro compositor. Pero estas asociaciones fueron ocasionales y no tuvieron continuidad, excepción hecha de las producciones entre Quinito Valverde y el mismo Serrano. Ello varía con respecto a la parte literaria, pues, aunque también puso música a libretos de diversa procedencia, la mayor parte de sus trabajos estuvieron destinados a libretos que le proporcionaron un reducido grupo de dramaturgos de prestigio en el terreno teatral. No obstante Serrano también se aventuró con autores nóveles, que triunfaron en el mundo de las tablas como consecuencia del éxito obtenido en su primera colaboración con Serrano.

Por otra parte, las constantes de naturaleza compositiva inciden en la cuestión en torno a la justificación del éxito y extraordinaria difusión de algunas creaciones de Serrano. Así, un estudio analítico de los elementos musicales de la totalidad de las obras de Serrano, llevada a cabo por nuestra parte, permite descubrir una uniformidad de procedimientos y estructuras que coadyuvan en la extracción de características estilísticas del compositor. Entre los rasgos sobre los que se asientan buena parte de sus trabajos pueden encontrarse:

- La plasmación de un carácter sonoro para dotar la escena musical de verosimilitud mediante el uso frecuente de recursos agógicos y

dinámicos, con oportunos cambios tonales y modales, de amplia difusión.

- La inserción de cuadros colectivos sonoros en los que la presencia de instrumentos en escena es correspondida con una emulación tímbrica por parte de los diferentes componentes de la orquesta.
- El uso de modelos melódico-rítmicos de origen folclórico (jota, tanguillo, seguidillas...) familiares al auditorio y que este asocia con la situación geográfica de la acción.
- La conformación de temas (o motivos) sobre patrones regulares (dos o cuatro compases) con líneas definidas y de fácil factura que, por lo general, se desenvuelven en grados conjuntos o pequeños saltos interválicos.
- El uso frecuente de pequeñas ornamentaciones (casi siempre en forma de tresillos) previas a la conclusión de una frase.
- Una estructura del número modelada en dos (o tres) secciones, con reexposición (comúnmente) en las que se presentan dos temas contrastantes en diseño melódico-rítmico, soportados por una mutación, también, en el patrón de la base del acompañamiento.

El examen a que se han sometido las partituras revela que estas particularidades aparecen, no solamente en las obras de Serrano estrenadas en momentos significativos en el desarrollo del teatro lírico español, tales como la acusada irrupción del teatro de variedades o la pretendida restauración del género chico, sino que también están presentes en otras modalidades o géneros a los que se acercó Serrano. No tiene sentido la construcción de una cierta animadversión de Serrano hacia la revista o la opereta. De hecho, la inmersión en estas debe ser ampliada con otros títulos, tales como *¡Si yo fuera rey!*, *El rey de la banca* o *El rey del corral*. Estas dos últimas obras comparten, además, otros rasgos en común, tales como el ser estrenadas en Valencia y poco estudiadas por los biógrafos y autores de diversos escritos, dada la escasa atención prestada a la actividad del compositor entre 1913-1916.

Un examen de los manuscritos (pues no se editaron copias impresas) de *El rey de la banca* y *El rey del corral* permite contemplar un tratamiento del material como números independientes. La afectación de la revista y el cuplé

son palpables en aquellas producciones. Su recepción favorable en el entorno valenciano y el escaso impacto que estas tuvieron entre el público madrileño contribuye a reforzar la idea de una diferente consideración entre las obras, incluso por el propio compositor, que se vio influido por los dictámenes de la moda (como evidencian estas creaciones) y el entorno comercial dominante en el mundo del espectáculo teatral.

La relación de amor y odio entre Serrano y la Sociedad de Autores, aireada por los medios y obviada por todos los escritos sobre el compositor, conecta con lo acaecido en las producciones anteriormente citadas y es un factor relevante en la intencionada difusión de un grupo de obras. Las continuas disputas de Serrano por los derechos de autor, que llevaron a separaciones temporales y conatos de fundar una nueva asociación por parte del músico, hallaron solución, por parte del compositor, con la explotación de su propio repertorio. Principia aquí otros intereses, igualmente ignorados por la totalidad de las publicaciones sobre la vida y obra de Serrano, como empresario teatral y la formación de su propia compañía, que afectan al plano compositivo y la recepción de sus creaciones.

Dentro de su actividad ejecutiva han de diferenciarse la funcionalidad y objetivos de las dos fases, la valenciana y la madrileña, que abarca esta orientación de Serrano. Mientras que en la primera hay una decidida intención de obtener rédito de la producción estrenada y ampliar el repertorio para este propósito, en su periodo como arrendatario del Teatro de la Zarzuela (algo que solo se documenta a través de la prensa y se ha ignorado por completo), Serrano muestra una visión totalmente mercantilista y alejada de cualquier intento de restituir el género zarzuelístico. El vaciado sistemático a que se ha sometido la prensa en nuestro proceso de investigación refuerza esta conclusión. En consecuencia, la aportación a la “causa restauracionista”, en la vertiente compositiva, como patrocinadora, fue bien escasa. Espectáculos diversos copan la cartelera del referido teatro, desde el circo hasta el cinematógrafo, durante el arrendamiento de Serrano.

Serrano fue consciente de los intereses del público en la vertiente recreativa y se implicó en proyectos que obedecían a estos requerimientos. El reestreno de la revista *El príncipe de Carnaval* y su segunda parte: *El príncipe se casa* son una prueba evidente de esta táctica. Como ha demostrado la gran

recepción de estas producciones, Serrano se volcó con la revista ante el éxito del estreno (en Sudamérica) que tuvo su colaboración con Quinito. Sin embargo, el olvido y arrinconamiento de estas, con el devenir del tiempo, revela ciertas intenciones de hacer prevalecer una imagen del compositor centrada exclusivamente en representante del casticismo lírico-teatral.

Serrano estuvo alerta ante el auge de determinados espectáculos que, de manera indirecta, pudieran favorecer la difusión de su repertorio. Su complicidad en producciones cinematográficas de algunas de sus obras es un ejemplo palpable del interés del compositor por la divulgación de sus zarzuelas más emblemáticas. Un ejemplo es suficiente para probar esta aseveración. El éxito alcanzado en 1921 en la adaptación al cine de *La verbena de la paloma* tuvo consecuencias inmediatas en el repertorio de Serrano. En 1922, se estrenaba la primera versión de *La reina mora*, y en 1923 el film sobre *Alma de Dios*, para el que el propio Serrano realizó los arreglos musicales. La intencionalidad podía ser diversa: el rédito que podía generar sus derechos de autor, la difusión de la obra y la imagen del propio Serrano o simplemente por los efectos que depararía para su reposición teatral. Nosotros nos inclinamos por sostener que el compositor barajaba todas aquellas ventajas.

De una parte, este fenómeno cinematográfico (la zarzuela llevada al cine) encuentra su máxima expresión en la explotación de un selecto grupo de obras de Serrano en la gran pantalla, y comporta el que el compositor sea valorado, sobre todo, por este tipo de creaciones y otras de parecida factura, como *La Dolorosa* (arreglada para el cine por Serrano y Daniel Montoro). De la mano de Producciones Campa (propiedad del yerno de Serrano) y CIFESA se llevaron al celuloide algunos títulos (ya sonorizados) que sirven para argumentar nuestra postura. Así, tras el gran truncamiento de la industria teatral, después de la Guerra Civil Española, el cine, como uno de los pocos entretenimientos “accesibles” para la gran masa social, colaboró en la difusión y en la fijación audiovisual de aquellas composiciones.

Por otra, estas mismas creaciones fueron reestrenadas mucho tiempo después de que vieran la luz. En el caso de algunas, habían pasado veinticinco y treinta años desde su estreno. Además, las creaciones privilegiadas en cuestión alcanzaron una considerable cuota de divulgación a través de registros sonoros de distinta naturaleza.

Desde el punto de vista compositivo, tras haber estudiado las obras de Serrano, puedo concluir que, en general, presentan una línea vocal que se desenvuelve en pequeños intervalos melódicos, carente de complicaciones técnicas para los intérpretes, y cuya melodía es asegurada en todo momento por un instrumento o sección de la orquesta. El canto descansa sobre una base rítmico-melódica incisiva, con una práctica ausencia del elemento contrapuntístico, a excepción de pequeños detalles a cargo de instrumentos solistas. Ello favorece la claridad expositiva del cantable, que se despliega en una reiteración de patrones rítmico-melódicos a lo largo del número. Esta recurrencia y el refuerzo melódico de la parte instrumental ayudan a la fijación mental por una familiaridad en la estructura. En consecuencia, no resulta difícil, para el público en general, encontrar en ellas un signo de afinidad con piezas de cariz popular. No obstante, no puede decirse que ello constituya un signo distintivo respecto a la obra de otros compositores.

La gran diversidad de temas y motivos, sin embargo, referidos en esta investigación, demuestra que Serrano tenía especial facilidad para la creación de líneas melódicas que, por su diseño repetitivo, mostraba una proximidad con otras páginas de carácter folclórico, lo que propiciaba una relación con lo conocido. Además, su virtud para crear un ambiente sonoro acorde con el texto y la situación escénica coadyuvaban en la transmisión del mensaje representativo. Todo ello estuvo favorecido por un hábil manejo de los recursos y técnicas compositivas. Sus partituras ofrecen un considerable uso de elementos dinámicos y agógicos que contribuyen a la expresividad del cantable o fragmento instrumental. Características que, en todo caso, se manifiestan en buena parte de las obras.

Por la propia tipología de cada producción se muestra una distinta conexión entre los números. Así, en los sainetes, zarzuelas y operetas Serrano acude a una vinculación temática entre los números (por situación, personaje, idea, objeto...) con el fin de dotar de unidad al trabajo. Por el contrario, los números de los trabajos en colaboración ofrecen una desconexión total entre ellos, fruto de la influencia de otros espectáculos como el cuplé o la revista. Sin embargo, estos números sueltos, a pesar de contar con la posibilidad de ser interpretados en otros espacios, no gozaron de la misma divulgación que los de las obras en solitario.

Tal como se ha mostrado en nuestra tesis, la perdurabilidad de números y obras, de este modo, ha afectado a la valoración del conjunto creativo de Serrano. La falta de una consideración hacia el contexto social en que el compositor se halla inserto y sus repercusiones en el ámbito del espectáculo, y el entretenimiento en general, han propiciado una imagen sesgada del compositor y el conjunto de su obra. Porque Serrano no se mantuvo al margen de los cambios en los gustos y del auge de tendencias en el mundo del teatro musical; bien al contrario, aprovechó estas circunstancias para presentar propuestas musicales que bebían de aquellas características con el fin de lograr una recepción favorable de su trabajo.

Estaría por ver cuánta música quedó entre los estantes de la casa madrileña y el refugio veraniego de Serrano en El Perelló tras el fallecimiento del compositor. La diseminación del legado musical de Serrano y, en consecuencia, la dificultad de dedicar mayor tiempo a la investigación impide responder a la pregunta en su totalidad. Nos hemos ocupado de una parte que el compositor conservó, ante la dificultad de poder acceder a todo el material que Serrano cedió a sus familiares. Ello emplaza, pues, a un próximo trabajo en torno a las posibles obras inéditas u otros posibles borradores que pudieran descubrirse, pues, en la actualidad, son los nietos quienes custodian la herencia del compositor, a partes iguales.

Del mismo modo que la pretensión de este trabajo ha sido arrojar luz sobre Serrano y su obra en el contexto lírico-teatral español, deseamos que aquellas bellas melodías, que despertaron sentimientos, pasiones, hilaridad, aflicción, complicidad...olvidadas por la historiografía, encuentren proscenios en los que recobrar el propósito con las que nacieron: entretener a un público que buscaba en la vistosidad y la sonoridad un momento de desconexión con la realidad del día a día.



## LISTADO DE OBRAS<sup>1</sup>

### RELACIÓN DE OBRAS POR ORDEN ALFABÉTICO Y CLASIFICACIÓN DE LOS AUTORES

*Alma de Dios*, comedia lírica de costumbres populares.

*Barbarroja*, zarzuela.

*Coplas y vino*, sainete lírico de costumbres andaluzas.

*Danza de apaches*, película teatral.

*Don Miguel de Manara*, tradición sevillana del siglo XVII.

*El amigo Melquíades*, sainete de costumbres madrileñas.

*El amor en solfa*, capricho literario.

*El carro del sol*, zarzuela.

*El contrabando*, sainete.

*El corneta de órdenes*, zarzuela.

*El mal de amores*, sainete.

*El motete*, entremés.

*El olivar*, zarzuela de costumbres aragonesas.

*El palacio de los duendes*, zarzuela.

*El pelotón de los torpes*, zarzuela.

*El perro chico*, viaje cómico-lírico.

*El pollo Tejada*, aventura cómico-lírica.

*El príncipe carnaval*, ensayo de revista parisiense.

*El príncipe se casa*, revista.

*El rey de la banca*, zarzuela.

*El rey del corral*, fantasía cómico-lírica.

*El solo de trompa*, humorada cómico-lírica.

*El trébol*, zarzuela cómico-lírica.

*El trust de los tenorios*, humorada cómico-lírica.

---

<sup>1</sup> Con respecto al apartado correspondiente, es necesario hacer constar que, aunque se incluyen "obras no catalogadas" (fruto del proceso de investigación de esta tesis), no se ha elaborado una catalogación de la totalidad de la obra de Serrano, dado que esta tarea ya ha sido realizada en otros trabajos. Véanse al respecto: Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. *La producción zarzuelística de José Serrano*. Sueca: Ajuntament de Sueca, 1999 y Rafael Díaz Gómez. *Catálogos de compositores. José Serrano*. Madrid: Fundación Autor, 2001.

*Golondrina de Madrid*, sainete.

*Jaleo nacional*, revista cómico-lírica.

*La alegría del batallón* cuento militar, compuesto para representarse.

*La banda Nueva*, zarzuela de costumbres, valencianas.

*La canción del olvido*, zarzuela.

*La casita blanca*, zarzuela.

*La Dolorosa*, zarzuela de costumbres aragonesas.

*La gente seria*, sainete lírico.

*La gentuza*, comedia lírica de costumbres populares.

*La infanta de los bucles de oro*, cuento infantil.

*La maga de oriente*, zarzuela.

*La mala sombra*, sainete lírico.

*La mazorca roja*, zarzuela de costumbres andaluzas.

*La noche de Reyes*, zarzuela.

*La prisionera*, zarzuela.

*La reina mora*, sainete lírico.

*La reja de la Dolores*, zarzuela cómica.

*La sonata de Grieg*, balada noruega.

*La suerte loca*, pasatiempo cómico lírico.

*La torería*, sainete lírico.

*La venda de los ojos*, entremés.

*La venta de los gatos*, opera en dos actos.

*Las estrellas*, sainete lírico de costumbres populares.

*Las hilanderas*, zarzuela.

*Los claveles*, sainete lírico.

*Los de Aragón*, zarzuela de costumbres aragonesas.

*Los leones de Castilla*, zarzuela.

*Los tíos primos*, sainete lírico.

*Magda la tirana*, drama.

*Moros y cristianos*, zarzuela de costumbres valencianas.

*Nanita, nana*, entremés.

*¡Si yo fuera rey!*, zarzuela.

*...Y no es noche de dormir*, sainete lírico.

## LISTA CRONOLÓGICA DE LOS ESTRENOS DE LAS OBRAS DE JOSÉ SERRANO

1900 *El motete*, entremés.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 24 de abril de 1900.

*El corneta de órdenes*, zarzuela.

Texto: Carlos Arniches Barreda.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 30 de octubre de 1900.

1901 *Coplas y vino*, sainete lírico de costumbres andaluzas.

Texto: Francisco Tristán Larios.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 25 de abril de 1901.

1902 *El olivar*, zarzuela de costumbres aragonesas.

Texto: Gregorio García-Arista y Atanasio Melantuche.

Música: José Serrano Simeón y Tomás Barrera Saavedra.

Estreno: Teatro Eslava (Madrid), 14 de enero de 1902.

*La mazorca roja*, zarzuela de costumbres andaluzas.

Texto: Francisco Tristán Larios.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 9 de mayo de 1902.

*Jaleo nacional*, revista cómico-lírica.

Texto: Salvador M<sup>a</sup> Granés y Carlos Crouselles.

Música: "Méndez Rodrigáñez"

(Vicente Lleó, Rafael Calleja y José Serrano)

Estreno: Teatro del Parque (Madrid), 26 de junio de 1902.

*Don Miguel de Manara*, tradición sevillana del siglo XVII

Texto: Felipe Pérez Capo.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 20 de diciembre de 1902.

1903 *El solo de trompa*, humorada cómico-lírica.

Texto: Antonio Paso y Diego Jiménez-Prieto.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Cómico (Madrid), 18 de abril de 1903.

*El pelotón de los torpes*, zarzuela.

Texto: Antonio Paso y Ramón Asensio Mas.

Música: José Serrano Simeón y Ángel Rubio Laínez.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 4 de julio de 1903.

*La reina mora*, sainete lírico.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 11 de diciembre de 1903.

1904 *El trébol*, zarzuela cómico-lírica.

Texto: Antonio Paso y Joaquín Abati.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 19 de febrero de 1904.

*La torería*, sainete lírico.

Texto: Antonio Paso y Ramón Asensio Mas.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Eslava (Madrid), 19 de abril de 1904.

*La casita blanca*, zarzuela.

Texto: Maximiliano Thous y Elías Cerdá.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 19 de noviembre de 1904.

*...Y no es noche de dormir*, sainete lírico.

Texto: Antonio Casero y Ángel Larrubiera

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Cómico (Madrid), 23 de diciembre de 1904.

*Las estrellas*, sainete lírico de costumbres populares.

Texto: Carlos Arniches Barreda.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Moderno (Madrid), 30 de diciembre de 1904.

1905 *El mal de amores*, sainete.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 28 de enero de 1905.

*Moros y cristianos*, zarzuela de costumbres valencianas.

Texto: Maximiliano Thous y Elías Cerdá.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 24 de abril de 1905.

*El contrabando*, sainete.

Texto: Sebastián Alonso Gómez y Pedro Muñoz Seca.

Música: José Serrano Simeón y José Fernández Pacheco.

Estreno: Teatro Eslava (Madrid), 4 de mayo de 1905.

*El perro chico*, viaje cómico-lírico.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 5 de mayo de 1905.

*La reja de la Dolores*, zarzuela cómica.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 26 de septiembre de 1905.

*El amor en solfa*, capricho literario.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Música: José Serrano Simeón y Ruperto Chapí Lorente.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 8 de noviembre de 1905.

1906 *La infanta de los bucles de oro*, cuento infantil.

Texto: Sinesio Delgado García.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 6 de enero de 1906.

*El pollo Tejada*, aventura cómico-lírica.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 29 de mayo de 1906.

*La mala sombra*, sainete lírico.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 25 de septiembre de 1906.

*La noche de Reyes*, zarzuela.

Texto: Carlos Arniches Barreda.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 15 de diciembre de 1906.

1907 *La banda Nueva*, zarzuela de costumbres, valencianas.

Texto: Maximiliano Thous y Elías Cerdá.

Música: José Serrano Simeón y Enrique Brú.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 22 de enero de 1907.

*Nanita, nana*, entremés.

Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 27 de febrero de 1907.

*La gente seria*, sainete lírico.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 25 de abril de 1907.

*La suerte loca*, pasatiempo cómico lírico.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 19 de junio de 1907.

*Alma de Dios*, comedia lírica de costumbres populares.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 17 de diciembre de 1907.

1909 *La alegría del batallón* cuento militar, compuesto para representarse.

Texto: Carlos Arniches Barreda y Félix Quintana.

Música: José Serrano Simeón.

Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 11 de marzo de 1909.

- 1910 *El trust de los tenorios*, humorada cómico-lírica.  
    Texto: Carlos Arniches Barreda y Enrique García Álvarez.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 3 de diciembre de 1910.
- El palacio de los duendes*, zarzuela.  
    Texto: Sinesio Delgado García.  
    Música: José Serrano Simeón y Amadeo Vives Roig.  
    Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 28 de diciembre de 1910.
- 1911 *Barbarroja*, zarzuela.  
    Texto: Sinesio Delgado García.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 24 de mayo de 1911.
- El carro del sol*, zarzuela.  
    Texto: Maximiliano Thous.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Gran Teatro (Madrid), 4 de julio de 1911.
- 1913 *La gentuza*, comedia lírica de costumbres populares.  
    Texto: Carlos Arniches Barreda.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Teatro Cómico (Madrid), 12 de noviembre de 1913.
- ¡Si yo fuera rey!*, zarzuela.  
    Texto: Antonio López Monís.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Teatro de Ruzafa (Valencia), 10 de abril de 1913.
- 1914 *El amigo Melquíades*, sainete de costumbres madrileñas.  
    Texto: Carlos Arniches Barreda.  
    Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.  
    Estreno: Teatro Apolo (Madrid), 14 de mayo de 1914.
- El rey de la banca*, zarzuela.  
    Texto: Elías Cerdá Remohí.  
    Música: José Serrano Simeón.  
    Estreno: Teatro de Ruzafa (Valencia), 21 de octubre de 1914.

- 1916 *La canción del olvido*, zarzuela.  
Texto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Lírico (Valencia), 17 de noviembre de 1916.
- La sonata de Grieg*, balada noruega.  
Texto: Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.  
Música: Edward Grieg (arreglo musical José Serrano Simeón).  
Estreno: Teatro Lírico (Valencia), 8 de diciembre de 1916.
- El rey del corral*, fantasía cómico-lírica.  
Texto: Enrique López Marín.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Lírico (Valencia), 30 de diciembre de 1916.
- 1919 *La venda de los ojos*, entremés.  
Texto: José Fernández del Villar.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 31 de octubre de 1919.
- Los leones de Castilla*, zarzuela.  
Texto: Julián Moyrón Sánchez.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 19 de diciembre de 1919.
- 1920 *El príncipe carnaval*, ensayo de revista parisiense.  
Texto: José Juan Cadenas y Ramón Asensio Mas.  
Música: José Serrano Simeón y Joaquín Valverde Sanjuán.  
Estreno: Teatro Reina Victoria (Madrid), 17 de diciembre de 1920.
- 1921 *Los tíos primos*, sainete lírico.  
Texto: Alfonso Lapena y Alfonso Muñoz.  
Música: José Serrano Simeón y Severo Muguerza.  
Estreno: Teatro de la Comedia (Madrid), 16 de agosto de 1921.
- 1922 *El príncipe se casa*, revista.  
Texto: José Juan Cadenas.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Reina Victoria (Madrid), 18 de abril de 1922.



- 1924 *Danza de apaches*, película teatral.  
Texto: Luis Germán.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 13 de mayo de 1924.
- La maga de oriente*, zarzuela.  
Texto: Sinesio Delgado García.  
Música: José Serrano Simeón y Ernesto Pérez Rosillo.  
Estreno: Teatro de la Zarzuela (Madrid), 8 de junio de 1924.
- 1926 *Magda la tirana*, drama.  
Texto: Pilar Millán Astray.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Lara (Madrid), 18 de febrero de 1926.
- 1927 *Los de Aragón*, zarzuela de costumbres aragonesas.  
Texto: Juan José Lorente.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro del Centro (Madrid), 16 de abril de 1927.
- La prisionera*, zarzuela  
Texto: Juan José Lorente.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro del Centro (Madrid), 29 de mayo de 1927.
- Las hilanderas*, zarzuela  
Texto: Federico Oliver.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Eldorado (Barcelona), 3 de diciembre de 1927.
- 1929 *Los claveles*, sainete lírico.  
Texto: Luis Fernández de Sevilla y Anselmo Cuadrado Carreño.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Fontalba (Madrid), 6 de abril de 1929.
- 1930 *La Dolorosa*, zarzuela de costumbres aragonesas.  
Texto: Juan José Lorente  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Apolo (Valencia), 23 de mayo de 1930.

- 1943 *La venta de los gatos*, ópera en dos actos (Estreno póstumo).  
Texto: Joaquín y Serafín Álvarez Quintero (Adap. de Bécquer).  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Principal (Valencia), 29 de abril de 1943.
- 1944 *Golondrina de Madrid*, sainete. (Estreno póstumo).  
Texto: Luis Fernández de Sevilla.  
Música: José Serrano Simeón.  
Estreno: Teatro Principal (San Sebastián), 1 de septiembre de 1944.

## OBRAS NO CATALOGADAS

### *El capitán araña.*

[Parte de apuntar para canto y piano. Números cantables con acompañamiento orquestal para personajes femeninos, masculinos y coro]

### *¡Ilusiones perdidas!* (Capricho)

[Para banda de música]. (En portada: “dedicado a su querido profesor de violín Don Andrés Goñi”).

### *¡Ilusiones perdidas!*

En portada: “Sinfonía”. “A mi querido profesor Don Andrés Goñi”. [Para piano, flauta, violín 1º y violín 2º].

### *Meditación*

[Para quinteto de cuerda: 2 violines, 2 violonchelos y 1 viola]

### *Milagritos*

(En la portada: “Tango”, “Piano”).

### *Serenata*

[Para cuarteto de cuerda: 2 violines, viola y violonchelo].

### *Serenata*

[En la partitura: “para violín y guitarra”].

### *Tango*

(En portada: “Cuarteto”) [Para dos violines, violonchelo y piano].

### *Tango del toreo*

(En la portada: “Piano”).

## BIBLIOGRAFIA

- ADAM FERRERO, Bernardo. *1000 músicos valencianos*. Valencia: Sounds of Glory, 2003.
- ADORNO, Theodor W., y Hans Eisler. *El cine y la música*. Traducido por Fernando Montes. Madrid: Fundamentos, 1976.
- ALIER, Roger. *La zarzuela*. Barcelona: Ma non troppo D.L., 2002.
- ; Xosé Aviñoa y F.X. Mata. *Diccionario de la Zarzuela. Biografías de compositores, argumentos y comentarios musicales sobre las principales zarzuelas del repertorio actual* Madrid: Daimon, 1986.
- ALMARAZ PESTANA, José. "La transición del modelo interactivo al sistemático en Parsons". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*, núm. 8 (1979): 5-32.
- ALONSO GROSSON, José. *El maestro Serrano: Su vida y su obra*. Valencia: J. Domenech, 1951.
- ÁLVAREZ QUINTERO, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero. *El Motete*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1900. [Consultado el 20 de diciembre de 2012].  
<https://archive.org/details/elmoteteentrem00serr>
- *La reina mora*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903. [Consultado el 20 de diciembre de 2012].  
<https://archive.org/details/lareinamorasaine00serr>
- *El mal de amores*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1905. [Consultado el 24 de abril de 2013].  
<https://archive.org/details/elmaldeamoressai00serr>
- *El amor en solfa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1905. [Consultado el 30 de abril de 2013].  
<https://archive.org/details/elamorensofacap00chap>
- *La mala sombra*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 2ª ed., 1908. [Consultado el 18 de mayo de 2013].  
<https://archive.org/stream/lamalasombrasai00clargoog#page/n9/mode/2u>
- [p](#)

----- *Nanita nana*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1907. [Consultado el 26 de mayo de 2013].

<https://archive.org/details/nanitananaentrem00serr>

ÁLVAREZ, Jorge y Luis Miguel Bajen. *El libro de las pasabillas. Donde se recogen y estudian las "pasabillas" o pasacalles danzados de Aragón*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2013.

ANASTASIO, Pepa. "Pisa con Garbo: El cuplé como performance", *Trans: Revista Transcultural de Música* núm. 13 (2009). [Consultado el 19 de septiembre de 2014]

<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>

ANÓNIMO. "Dime Museums". *The Cambridge Press* (1889). [Consultado el 14 de septiembre de 1914]

<http://cambridge.dlconsulting.com/cgi-bin/cambridge?a=d&d=Press18890608-01.2.8>.

AÑÓN MARCO, Vicente. "Maestro Serrano". En *101 hijos ilustres del Reino valenciano* 1. Valencia: Añón, 1973.

ARCE BUENO, Juan Carlos. "Chapí y el cine: a propósito de las adaptaciones fílmicas de las obras de Ruperto Chapí". En *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. Vol. 2, coordinado por Víctor Sánchez Sánchez, Javier Suárez Pajares y Vicente Galbis López. Valencia: Institut valencià de la música, 2012: 209-235.

ARCHILÉS CARDONA, Ferran y Manuel Martí, "La construcció de la regió com a mecanisme nacionalitzador i la tesi de la dèbil nacionalització española". *Afers: fulls de recerca i pensament* 19, núm. 48 (2004): 265-308.

ARCO BRAVO, Miguel Ángel del. "Periodismo y bohemia", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 9, núm. 2 (2013): 943-960.

ARNICHES BARREDA, Carlos. *Obras completas de Carlos Arniches*. 4 vols. Edición y prólogo de María Victoria Sotomayor Sáez. Madrid: Fundación José Antonio Castro, 2007.

----- *Las estrellas*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904. [Consultado el 17 de abril de 2013].

<https://archive.org/details/lasestrellassain00valv>

- *La noche de reyes*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904.  
[Consultado el 15 de mayo de 2013].  
<https://archive.org/details/lanochedereyesza00serr>
- y Enrique García Álvarez. *La gente seria*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1907. [Consultado el 27 de mayo de 2013].  
<https://archive.org/details/lagenteseriasain00serr>
- y Enrique García Álvarez. *La suerte loca*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1907. [Consultado el 27 de mayo de 2013].  
<https://archive.org/details/lasuertelocapasa00valv>
- AA VV "Feria y Fiestas (1843-1931)". (Sueca: Archivo Histórico Municipal de Sueca). Caja 48.
- AZCUNE, Valentín. *Algunas notas sobre el teatro cómico del siglo XX. "El personaje del „fresco”*". Madrid: CSIC, 2007.
- BALBOA, Manuel. "Serrano o el poder de la melodía". En *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, editado por Miguel Roa y Ramón Sobrino. Madrid: Gráficas Reunidas, 1993: 23-9
- BARCE, Ramón. "El sainete lírico (1880-1915)". En *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995: 195-244.
- "La revista: aproximación aun a definición formal". *Cuadernos de música iberoamericana*, núm. 2-3 (1997):119-148.
- BARREIRO Javier, "La Fornarina y el origen de la canción en España". *Asparkía: Investigación feminista*, núm.16 (2005): 27-40.
- "Los contextos del cuplé inicial. Canción, sicalipsis y modernidad". *Dossiers feministes*, núm. 10 (2007): 85-100.
- BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo. "Salvador María Granés autor del género chico y periodista crítico". Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2002.
- BENITO ARGÁIZ, Inmaculada. "Catálogo ordenado y razonado de la obra dramática de Enrique López Marín (1866-1919)". *Berceo*, núm. 154 (2008): 47-55.
- BÉQUER, Gustavo Adolfo. "La venta de los gatos". *Rimas y leyendas*.  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_7.html#I\\_22](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_7.html#I_22)

- BLANCO, Leandro. "El día de...El maestro Serrano". *ABC* (Sevilla), 21 de enero de 1934, 4.
- CARMENA, Fernando. *Cine español y teatro lírico (3). La Dolorosa (Jean Grémillon, 1934) (II)* (1 de abril de 2013). [Consultado 20 de diciembre de 2014].  
[http://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/abril\\_13/01042013\\_01.htm](http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/abril_13/01042013_01.htm).
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín T. "La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica de los años veinte". *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C* (1994): 15-26.
- CARRASQUER ARTAL, J. Antoni. *Bibliografía temática sobre Sueca*. Sueca: Regidoria de Cultura, 2008.
- *Entre el record i l'oblit: diccionari biogràfic de personatges històrics suecans*. Sueca: Llibreria Sant Pere, 2001.
- *Apunts per a una història de la cultura a Sueca des de la conquesta fins a la fi del franquisme: un recorregut sinòptic per l'estat actual dels coneixements que proporciona la nostra historiografia sobre les belles arts...* Sueca: Regidoria de Protocol, 2006.
- *Personatges històrics suecans: diccionari biogràfic*. Sueca: Llibreria Sant Pere, 2009.
- CASARES RODICIO, Emilio. "El teatro musical en España (1800-1939)". En *Historia del teatro español*. Vol. 2, coordinado por Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, 2003: 2051-84
- CASTELS, R. *Castelar: según la frenología*. México: Imprenta de Vicente G. Torres, 1876.
- CORTÉS MIR, Francesc, "La zarzuela en Cataluña y la zarzuela en catalán". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997): 289-318.
- "Josep Serrano i Simeón". En *Gran enciclopèdia de la música*. Vol. 6. Dirigida por Francesc Rovira, Víctor, Solé. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2002.
- CHICOTE, Enrique. *La Loreto y este humilde servidor (Recuerdos de la vida de dos comediantes madrileños)*. Madrid: Aguilar, 1944.

- CHISPERO [V́ctor Ruiz Albéniz]. *Teatro Apolo: Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Castellana, 1953.
- DAHLHAUS, Carl. *Between modernism and nationalism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. Traducido por Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid: Revista de Occidente, 1949.
- DELGADO CRIADO, Buenaventura. *Historia de la educación en España y América: La educación en la España contemporánea (1789-1975)*. Madrid: SM., 1994.
- DELGADO GARCÍA, Sinesio. *La Infanta de los bucles de oro*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1906. [Consultado el 5 de mayo de 2013].  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085803&page=1>
- *Barbarroja*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1911. [Consultado el 15 de mayo de 2013].  
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000085489&page=1>
- DEUS, J. C. "Y siempre zarzuelas". *Guía Cultural*, 20 de octubre de 2011. [Consultado el 13 de octubre de 2014]  
<http://blogs.periodistadigital.com/arte.php/2011/10/24/p304103>
- DÍAZ GÓMEZ, Rafael. "Serrano Simeón, José". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Vol. IX. Coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores (1999): 945-50.
- *Catálogos de compositores. José Serrano*. Madrid: Fundación Autor, 2001.
- "Serrano Simeón José". En *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Vol. 2. Dirigido por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales (2002-3): 754-62.
- "José Serrano Simeón". En *Historia de la música catalana, valenciana i balear*. Vol. X. Dirigido por Xósé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62 (2003): 199-200.
- "Serano Simeón, José". En *Diccionario de la Música Valenciana*. Vol. 2. Dirigido por Emilio Casares, Rafael Díaz Gómez y Vicente Galbis López. Madrid: Iberautor Promociones Culturales; Valencia: Institut Valencià de la Música (2006): 437-55.

- “un reestreno por bandera”, *Mundoclasico. Com*, 4 de noviembre de 2003. [Consultado el 13 de enero de 2015].  
<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=0014045>
- “El Cid, Serrano y La Venta de los Catos”, en *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, ed. Javier Suárez-Pajares (Valladolid: SITEM-Glares, 2005: 199-208.
- y Vicente Galbis López. *La producción zarzuelística de José Serrano*. Sueca: Ajuntament de Sueca, 1999.
- DOUGHERTY, Dru y M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos. “Un lustro de teatro en Madrid: 1919-1924”. En *Siglo XX / 20th Century*. (Twentieth Century Spanish Association of America). 5, núm. 1-2 (1987-1988): 1-11.
- *La escena madrileña entre 1918 y 1926: Análisis y documentación*. Madrid: Fundamentos, 1990.
- EL CABALLERO AUDAZ* [José María Carretero Novillo]. “Nuestras visitas. El maestro Serrano”. *La Esfera*, 2 de mayo de 1914, 7-9.
- EL DUENDE DE LA COLEGIATA*. “La sociedad de autores. En vísperas del combate”, *Heraldo de Madrid*, 21 de febrero de 1912, 2-3.
- ESPÍN TEMPLADO, María Pilar. “El sainete del último tercio del siglo XIX, culminación de un género dramático histórico en el teatro español”. *Epos: Revista de filología*, núm. 3 (1987): 97-122.
- “Tipología de las formas teatrales breves dentro del género chico. El problema de las denominaciones”. En *Historia del teatro breve en España*, dirigido por Javier García Calvo. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2008: 835-52.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro lírico en España (1875-1975)*. Madrid: Real Musical, 1975.
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y Anselmo C. Carreño. *La prisionera*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, [1927] [Consultado el 15 de diciembre de 2013].  
<https://archive.org/details/laprisionerazarz1849serr>
- *Los claveles*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1929. [Consultado el 15 de diciembre de 2013].  
<https://archive.org/details/losclavelessaine18110serr>
- FERRER ESCRIVÁ, Vicenta. *Josep Serrano Simeón*. Valencia: Denes, 1998.



- FERREIRA, M. A. "Maestro José Serrano Simeón. 125 aniversario de su nacimiento en Sueca". *Las Provincias*, 18 de octubre de 1998, 58-9.
- FERRI CHULIO, Andrés de Sales. *Fiestas y feria en Sueca, 1888-1988*. Sueca: Andrés de Sales Ferri Chulio, 1989.
- FONTESTAD PILES, Ana. "El Conservatorio de Música de Valencia. Antecedentes, fundación y primera etapa (1879-1910)". Tesis doctoral, Universitat de Valencia, 2006.
- FORD, Caroline. *Creating the Nation in Provincial France: Religion and Political Identity in Brittany*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- GALBIS LÓPEZ, Vicente. "La música instrumental y vocal de la primera mitad del siglo XIX". En *Historia de la música de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Prensa Valenciana, 1992: 261-280
- "Les bandes valencianes: història, activitats i projecció social". En *Historia de la música catalana, valenciana y balear*. Vol. 6, editado por Xosé Aviñoa. Barcelona: Edicions 62 (2001): 161-205.
- "Bandas", *Diccionario de la música valenciana*. Vol. 1, coordinado por Emilio Casares Rodicio. Madrid: Ediciones Iberautor Promociones Culturales; Valencia: Instituto Valenciano de la Música (2006): 89-97.
- GARCÍA-ARISTA, Gregorio y Atanasio Melantuche. *El olivar*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902. [Consultado el 13 de febrero de 2013] <https://archive.org/details/elolivarzarzuela2163serr>
- GARCÍA FRANCO, Manuel. "José Serrano, un músico a contracorriente". En *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, editado por Miguel Roa y Ramón Sobrino. Madrid: Gráficas Reunidas, 1993: 7-22.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española. Siglo XIX*. Vol. 5. Madrid: Alianza, 1984.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel. "Roig Bataller, Francisco". En *Diccionario Akal de Teatro*. Madrid: Akal, 1998.
- GRANÉS, Salvador M<sup>a</sup> y Carlos Crouselles. *Jaleo Nacional*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902. [Consultado el 12 de marzo de 2013]. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174447&page=1>
- *Juanito tenorio*. [Consultado el 12 de enero de 2015]. <https://archive.org/details/juanitotenorioju2466niet>

- GUASTAVINO ROBBA, Severino y Guillermo Guastavino Gallent, "Un siglo de teatro valenciano. Materiales para su estudio". *Archivos, Bibliotecas y Museos*. Vol. 77, núm. 1 (Enero- Junio 1974): 150-325.
- HONEGGER, Marc. "Serrano, José". En *Diccionario biográfico de los grandes compositores de la música*. Madrid: Espasa Calpe, 1994.
- IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid: Instituto Complutense de las Ciencias Musicales, 1995.
- J.C.B. "José Serrano Simeón". En *Gran Enciclopedia de la Comunidad Valenciana*, Vol. XV. Dirigido por Manuel Cerdá. Valencia: Prensa Valenciana, 2005: 144-5.
- KLOTZ, Volker. "Una cosa sorprendente o una zarzuela que no lo es". En *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*. Editado por Miguel Roa y Ramón Sobrino. Madrid: Gráficas Reunidas, 1993: 31-3.
- LAMB, Andrew. "Serrano (Simeón), José". *The New Grove Dictionary of Opera (Biography)*. Grove Music Online. [Consultado el 20 de diciembre de 2012]  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25483?q=Serrano&search=quick&pos=1&start=1>
- LARIOS DE MEDRANO, J. "Por tierras de levante El maestro Serrano y su teatro. –Dos obras nuevas. –La labor futura". *El Liberal*, 4 de enero de 1917, 1-2.
- LÓPEZ-CHAVARRI ANDÚJAR, Eduardo. "José Serrano Simeón". En *Compositores valencianos del siglo XX: Del modernismo a las Vanguardias*. Valencia: Música 92, Conselleria de Cultura, Educació i Ciència, 1992.
- LÓPEZ-EGEA, Miguel Ángel. "Recordando al maestro Serrano a los 111 años de su nacimiento". *Valencia Atracción*, núm. 587 (julio-agosto, 1984): 14-5.
- LÓPEZ MONIS, Antonio. *¡Si yo fuera rey!* Madrid. Sociedad de Autores Españoles, 1913. [Consultado el 5 de junio de 2013].  
<https://archive.org/details/siyofuerareyzarz30722serr>

- LORENTE, Juan José. *Los de Aragón*. Madrid: Siglo XX, 1927. [Consultado el 10 de septiembre de 2013].  
<https://archive.org/details/losdearagonzarzu3175serr>
- *La Dolorosa*. Madrid: Prensa Moderna, 1930. [Consultado el 22 de diciembre de 2013].  
<https://archive.org/details/ladolorosazarzue3171serr>
- LLORENS RAGA, Peregrín Luis. "El maestro Serrano y El Empastre". *Valencia Atracción*, núm. 466 (noviembre 1973): 14.
- MARTINEZ DEL FRESNO, Beatriz. "El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936). Fundamentos y paradojas". En *De música hispana et aliis: miscelánea en homenaje al Dr. José López-Caló, S. J., en su 65 cumpleaños*. Vol. II, editado por Emilio Casares y Carlos Villanueva. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990: 351-397.
- *Julio Gómez: una época de la música española*. Madrid: ICCMU, 1999.
- MARTÍNEZ VICENTE, Benito. "Los orígenes de la canción popular en el cine mudo español (1896-1932)". Tesis doctoral, Universidad Complutense, 2011.
- MONTESINOS, Eduardo. "El género ínfimo". *El Teatro*, 60 (septiembre 1905): 2-17.
- MONTIJANO RUIZ, Juan José. "Historia del teatro olvidado: La revista (1864-2009)". Tesis doctoral, Universidad de Granada, 2004.
- MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico: ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- OLIVER CRESPO, Federico. *Las hilanderas*. Madrid: La farsa, 1929. [Consultado el 10 de octubre de 2013].  
<https://archive.org/details/lashilanderaszar3967serr>
- OLMEDO DE CERDA, M<sup>a</sup> Francisca. *Anecdotario histórico valenciano*. Valencia: Carena, 2002.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. "La traducción musical dentro del proceso receptor: Richard Wagner en España". *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión*, coordinado por María Luisa Romana García (2005): 1188-1206.

- PASO, Antonio Paso y Diego Jiménez-Prieto. *El solo de trompa*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903. [Consultado el 17 de marzo de 2013].  
<https://archive.org/details/elsolodetrompahu4211serr>
- y Joaquín Abati. *El trébol*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903. [Consultado el 25 de marzo de 2013].  
<https://archive.org/details/eltrebolzarzuela4226valv>
- y Asensio Mas. *La torería*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904. [Consultado el 1 de abril de 2013].  
<https://archive.org/details/latoreriasainete4225serr>
- POCHÉ, Christian. "Arab music, §I: Art music", *The New Grove Music Dictionary* (2001). [Consultado el 21 de enero de 2015].  
<http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01139pg1>
- POLANCO, Abraham. "Dos palabras con el autor. El maestro Serrano habla de los músicos españoles modernos". *La Voz*, 15 de febrero de 1929, 2.
- PEDRELL SABATÉ, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir a la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Víctor Berdós y Feliu, 1897.
- PELINSKI, Ramón. *La danza de la Todoella. Memoria, historia y usos políticos de la danza de espadas*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2011.
- PERALTA GILABERT, Rosa. "Crónica teatral de las compañías republicanas en México durante la Guerra Civil Española: Díaz –Collado y Meliá-Cibrián". *Acotaciones: revista de investigación teatral* núm. 25 (2010): 81. [Consultado el 10 de enero de 2015].  
[http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas\\_r\\_peralta\\_g.pdf](http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones25/cronicas_r_peralta_g.pdf)
- PÉREZ CAPO, Felipe. *Don Miguel de Mañara*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1903. [Consultado el 22 de diciembre de 2012].  
<https://archive.org/details/donmigueldeanmar4357serr>
- PÉREZ RUIZ, Pedro Antonio. *Glorias de Valencia. Biografías de hijos inmortales del Reino*. 2 vols. Valencia: Comisión de la falla Joaquín Costa Conde, 1955.

- ROA GARCÍA, Miguel. ““La mala sombra” y „El mal de amores””. *Mundoclasico.com*, 9 de septiembre de 2004. [Consultada el 19 de septiembre de 2013]  
<http://www.mundoclasico.com/ed/documentos/doc-ver.aspx?id=5239ec5c-cc4e-4bd3-ae18-4aec5208e5a8>
- RICO DE ESTASEN, José. “El recuerdo del maestro. Serrano en El Perelló, donde compuso algunas de sus muy aplaudidas obras y se dedicó a su pasión favorita: la pesca”. *Valencia Atracción*, núm. 340 (mayo 1963): 4-6.
- RIOS RUIZ, Manuel. *Introducción al cante flamenco*. Madrid: Ediciones Itsmo, 1972.
- ROMERO, Federico: “Los saloncillos de autores”. *Anales del Instituto Madrileño de Estudios*, núm. 1 (1966): 443-453.
- *Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, Azorín, Enrique García Álvarez y José Serrano*. Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1973.
- y Guillermo Fernández Shaw. *La sonata de Grieg*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1918. [Consultado el 15 de junio de 2013].  
<https://archive.org/details/lasonatadegriegb496grie>
- *La sonata de Grieg*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1918. [Consultado el 15 de junio de 2013].  
<https://archive.org/details/lacanciondelolvi495serr>
- RONCERO, Vicente. *Teoría del lenguaje musical*. Valencia: Rivera Editores, 2010.
- ROSADO CALATAYUD, Lluís M. *L'associacionisme a Sueca: (1841-1930)*. Sueca: Llibreria Sant Pere, 2007.
- ROTELLAR, Manuel. “Montorio Fajó, Daniel”. *Gran Enciclopedia aragonesa*. [Consultado el 22 de enero de 2015]  
<http://www.encyclopedia-aragonesa.com/>
- SAGARDÍA, José. *El compositor José Serrano*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1972.
- SALAÜN, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- “La zarzuela híbrida y castiza”. *Cuadernos de música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997): 235-256.

- “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”. *Historia social*, núm. 41 (2001): 127-46.
- SAMPELAYO, Carlos. “La novísima sociedad de autores. El presidente, D. José Serrano, nos habla de los motivos que han impulsado a crearla”. *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1932, 5.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. “La sociedad de autores españoles (1899-1932)”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Hª. Contemporánea*, núm. 15 (2002): 205-28.
- SÁNCHEZ, Víctor. “La habanera en la zarzuela española del siglo diecinueve: Idealización marinera de un mundo tropical”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*. Vol. 3, núm. 1 (Octubre 2006-marzo 2007): 4-26.
- SANCHO GARCÍA, Manuel. *El compositor Salvador Giner, vida y obra musical*. Valencia: Ajuntament de Valencia, Delegación de Cultura, 2002.
- *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)*. Valencia: Universitat de València, 2004.
- SAIZ GARCÍA, y María Cruz Seoane. *Historia del periodismo en España. El siglo XX*. Vol. 3. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- SANZ DE PEDRE, Mariano. *El pasodoble español*. Madrid: Sanz de Pedre, 1961.
- SEOANE, María Cruz. “Los grandes diarios (1880-1936): empresas y público”. *Comunicación y estudios universitarios*, núm. 6 (1996): 47-57.
- SERRANO ANGUITA, Francisco. “La Sociedad General de Autores de España y la Sociedad de Autores del maestro Serrano. Una réplica de la nueva Sociedad al fundador de la novísima”, *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1932, 5.
- SERRANO MARÍ, José. “Al inmortal poeta Chusep Bernat Baldoví”. *La opinión de Sueca*. 1 de octubre de 1896, 3. [Consultado el 3 de enero de 2013] <http://bibliotecamunicipal.sueca.es/seccion-local/>
- “A un artista”. *La opinión de Sueca*, 20 de agosto de 1896, 3. [Consultado el 3 de enero de 2013]. <http://bibliotecamunicipal.sueca.es/seccion-local/>

- SERRANO SIMEÓN, José. *Colección completa de las obras musicales de las obras musicales del maestro D. José Serrano*. Canto y piano. Madrid: Casa Mott, 1912.
- *El amigo Melquíades*. Canto y piano. [Membrete Ediciones Mott]. En Código SGAE: 2.516, Madrid: Unión Musical Española, [s.f.].
- *¡Si y o fuera rey!* Canto y piano. [Membrete Ediciones Mott]. En Código SGAE: 471.170, Madrid: Unión Musical Española, [s.f.].
- *El rey de la banca*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director (sin código)].
- *La sonata de Grieg*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director y violín director: 3281].
- *El rey del corral*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director: 7740].
- *La canción del olvido*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1934.
- *Los leones de Castilla*. Canto y piano. En Código SGAE: 13.914, Madrid: Unión Musical Española, 1920.
- *El príncipe Carnaval*. Canto y piano. Números sueltos en la BNE. Reproducción de MP/3138 [membrete Edición Mott]. Madrid: Antonio Matamala [s.f.].
- *El príncipe Carnaval*. Manuscrito depositado en la SGAE
- *¡El príncipe se casa!*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director (sin código)].
- *La Maga de oriente*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director: 5066].
- *Danza de apaches*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1924.
- *Los de Aragón*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1927.
- *La prisionera*. Canto y piano. Madrid: J. Serrano y F. Balaguer, 1927.
- *Las hilanderas*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1929.
- *Los claveles*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1930.
- *La Dolorosa*. Canto y piano. Madrid: Unión Musical Española, 1931.
- *Golondrina de Madrid*. Manuscrito depositado en la SGAE: “Parte de apuntar” [guión director: 6775].

- *La venta de los gatos*. Canto y piano. Madrid: Sección de líricos de la Sociedad General de Autores de España, 1944.
- “dúo de Virgencita y Manuel”. *La mazorca roja*. [Grabación sonora]  
<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>
- *El motete*. Versiones. [Grabación sonora].  
[http://fonoteca.cibm-](http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultadoscibm.aspx?compositor=Jose%20Serrano&banda=&director=&obra=el%20motete&anyo=-1)  
[valencia.com/resultadoscibm.aspx?compositor=Jose%20Serrano&banda](http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultadoscibm.aspx?compositor=Jose%20Serrano&banda=&director=&obra=el%20motete&anyo=-1)  
[=&director=&obra=el%20motete&anyo=-1](http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultadoscibm.aspx?compositor=Jose%20Serrano&banda=&director=&obra=el%20motete&anyo=-1)  
<http://fonoteca.cibm-valencia.com/resultados-municipal.aspx?filtro=S>
- SGAE. *Estatutos de la Sociedad General de Autores Española*. Madrid: SGAE, 2013.
- SOTO CARMONA, Álvaro. *El trabajo industrial en la España contemporánea (1874-1936)*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1989.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. “Las crisis del género lírico español en la primera década del siglo XX: una revisión de las fuentes hemerográficas”. *Cuadernos de música Iberoamericana*, núm. 2-3 (1997): 213-234.
- SOTOMAYOR SÁEZ, María Victoria. “Comicidad y humor en Carlos Arniches”. En *El humor en España: Carlos Arniches y Edgar Neville*. Editado por Juan Antonio Ríos Carratalá. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- SUÁREZ SÁNCHEZ, Enrique. *El maestro Serrano y su tiempo*. Madrid: Slovento, 2008.
- SVEN REHER, David y Esmeralda Ballesteros Doncel. “Precios y salarios en Castilla la Nueva: La construcción de un índice de salarios reales, 1501-1991”. *Revista de Historia Económica*. Vol. 11, núm.1 (1993): 101-151.
- TIANA FERRER, Alejandro. *Maestros, misioneros y militantes: La educación de la clase obrera madrileña, 1898-1917*. Madrid: C.I.D.E., 1992.
- THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores. “La gente nueva del fin de siglo”. *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Vol. 2. Coordinado por Florencio Sevilla Arroyo y Carlos Alvar Ezquerro (2000): 425-433.



- THOUS, Maximiliano. *Moros y cristianos*. Película de 1926: Restauración. [Consultado el 24 de abril de 2013].  
<http://ivac.gva.es/la-filmoteca/archivo-grafico/legado-archivo/maximiliano-thous>
- y Elías Cerdá. *La casita blanca*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1904. [Consultado el 11 de abril de 2013].  
<https://archive.org/details/lacasitablancaza541serr>
- *La banda nueva*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1907. [Consultado el 25 de mayo de 2013].  
<https://archive.org/details/labandanuevazarz541serr>
- TORRES CLEMENTE, Elena. “El nacionalismo de las esencias”: ¿una categoría estética o ética?”. *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, editado por Pilar Ramos. Logroño: Universidad de La Rioja, 2012: 27-51.
- TRISTAN LARIOS, Francisco. *La mazorca roja*. Madrid: Sociedad de Autores Españoles, 1902. [Consultado el 13 de febrero de 2013].  
<https://archive.org/details/lamazorcarojazar547serr>
- VEGA, Miguel Ángel. “Una canción para olvidar”. En *La canción del olvido. Teatro de la Zarzuela/Festival de Otoño. Temporada de Zarzuela 1993*, editado por Miguel Roa y Ramón Sobrino, 35-42. Madrid: Gráficas Reunidas, 1993: 35-43.
- VIDAL CORELLA, Vicente. “El maestro Serrano, Sueca y El Perelló”, *Valencia Atracción*, núm. 416 (enero 1969): 13.
- *El maestro Serrano y los felices tiempos de la zarzuela*. Valencia: Prometeo, 1973.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista catalana de musicología*, núm. 2 (2004): 181-202.
- ZURITA, Marciano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa popular, 1920.

## Prensa periódica

### 1900

- L. Bello. "Crónicas teatrales". *Heraldo de Madrid*, 25 de abril de 1900, 3.
- «Zeráus». "Teatros. Los estrenos. Apolo". *Heraldo Militar*, 30 de abril de 1900, 3.
- Francisco Serrano de la Pedrosa. "Teatro Apolo", *La Correspondencia Militar*, 25 de abril de 1900, 2.
- J.A. "Teatro Apolo. „El motete“". *El Liberal*, 25 de abril de 1900, 3.
- A. Pérez. "Revista de Madrid". *La Dinastía* (Barcelona), 29 de abril de 1900, 1.
- S.-A. "Teatro de Apolo. „El corneta de órdenes“". *Heraldo de Madrid*, 1 de noviembre de 1900.

### 1901

- L. "Teatro de Apolo. Beneficio Matilde Pretel". *El Imparcial*, 26 de abril de 1901, 2.
- «Caramanchel». "Los Teatros". *La Correspondencia de España*, 26 de abril de 1901, 2.
- «Licurgo». "De Teatros. En los tribunales". *La Correspondencia de España*, 5 de junio de 1901, 3.
- "Noticias generales". *La Correspondencia de España*. 7 de junio de 1901, 3.
- «Do de Lara». "Cómicos y artistas". *La Correspondencia Militar*, 29 de junio de 1901, 3.
- José de Laserna. "Teatros". *El Imparcial*, 29 de junio de 1901, 3.

### 1902

- L. Arnedo. "Novedades teatrales". *El País*, 15 de enero de 1902, 2.
- O. "Teatro Eslava. „El Olivar“". *La Correspondencia Militar*, 15 de enero de 1902, 3.
- «Tramoya». "Semana Teatral. „El olivar“". *Vida Galante*, 31 de enero de 1902, 14.
- "Espectáculos. Los estrenos". *Heraldo de Madrid*, 15 de enero de 1902, 3.
- L. Arnedo. "Novedades teatrales". *El País*, 15 de enero de 1902, 2.
- Gedeón moreno, *Gedeón*, 22 de enero de 1902,
- G. B. "Teatro de la Zarzuela". *La Época*, 10 de mayo de 1902, 3.
- "Los teatros". *Heraldo de Madrid*. 10 de mayo de 1902, 1.
- L. "Teatro de la Zarzuela. «La mazorca roja»". *El Liberal*, 10 de mayo de 1902, 3.
- R. "Teatro del Parque". *El Liberal*, 27 de junio de 1902, 3.
- O. "gacetillas teatrales". *El Globo*, 27 de junio de 1902, 2.
- "Novedades teatrales. Teatro del Parque". *El País*, 27 de junio de 1902, 3.
- R. "Teatro del Parque". *El Liberal*, 27 de junio de 1902, 3.
- "Diversiones públicas". *La Época*, 26 de junio de 1902, 3.
- "Espectáculos. Parque". *El Globo*, 2 de julio de 1902, 3.
- "Los teatros. Parque. Jaleo Nacional". *Heraldo de Madrid*, 27 de junio de 1902, 3.
- "La situación política". *La Época*, 29 de junio de 1902, 1.
- O, "Gacetillas teatrales". *El Globo*, 27 de junio de 1902, 2.

### 1903

- "Cosas de teatros". *El Liberal*, 19 de abril de 1903, 3.
- S.-A. "El pelotón de los torpes". *Heraldo de Madrid*, 5 de julio de 1903, 1.
- "Novedades teatrales". *El Imparcial*, 5 de julio de 1903, 3.
- "Cosas de teatros". *El Liberal*, 5 de julio de 1903, 3.
- "Noticias". *La Correspondencia de España*, 5 de julio de 1903, 3.
- «Zeda». "Veladas teatrales". *La Época*, 12 de diciembre de 1903, 1.
- Francisco Serrano de la Pedrosa. "Los Teatros". *El Globo*, 12 de diciembre de 1903, 1.
- S.- A. "Los Teatros". *Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1903, 1.

- «Caramanchel». “Los teatros”. *La Correspondencia de España*, 12 de diciembre de 1903, 1.
- «Zeda». “La semana teatral”. *Nuevo Mundo*, 17 de diciembre de 1903, 6.
- «Zeda». “Veladas teatrales”. *La Época*, 12 de diciembre de 1903, 1.
- « Fernán-Sol». “Cosas de teatros”. *El Día*, 12 de diciembre de 1903, 1.

## 1904

- “Veladas teatrales”. *La Época*, 20 de febrero de 1904, 1.
- “Los teatros”. *El Imparcial*, 20 de febrero de 1904, 3.
- G. “Zarzuela”. *El Globo*, febrero 20, 1904, 2.
- “Los teatros”. *El Imparcial*, 20 de febrero de 1904, 3.
- F. S. “Eslava”. *El Día*, 17 de abril de 1904, 2.
- R. “Teatro Eslava. «La totería»”. *El Liberal*, 17 de abril de 1904, 2.
- “La casita blanca”. *El teatro* 54 (1905), 7-9
- L. “Teatro de la Zarzuela”. *El Imparcial*, 12 de noviembre de 1904, 2.
- Z. “Teatro de la Zarzuela”. *La Época*, 12 de noviembre de 1904, 1.
- «Alonso Algarroba». “Por los teatros”. *El País*, 12 de noviembre de 1904, 2.
- S. “Zarzuela. La casita blanca”. *Heraldo de Madrid*, 12 de noviembre de 1904, 1.
- «Ángel Guerra». “Los teatros”. *El Globo*, 13 de noviembre de 1904, 1.
- «Alonso Algarroba». “Por los teatros”. *El País*, 29 de noviembre de 1904, 1.
- «Zeda». “Veladas teatrales”. *La Época*, 31 de diciembre de 1904, 1.
- José de Laserna. “Los teatros”. *El Imparcial*, 31 diciembre de 1904, 2.
- S.-A, “Por los teatros. Estrenos de anoche”, *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1904, 1
- «Alonso Algarroba». “Por los teatros”. *El País*, 31 de diciembre de 1904, 1.
- S.-A. “Por los teatros. Estrenos de Anoche”. *Heraldo de Madrid*, 31 de diciembre de 1904, 1.
- J.A.A. “Los estrenos”. *La Correspondencia de España*, 31 de diciembre de 1904, 3.

## 1905

- José de Laserna. “Los teatros”. *El Imparcial*, 31 de enero de 1905, 2.
- «Miss-Teriosa». “Teatro Apolo. El Water...lío de los Quinteros”. *La Correspondencia Militar*, 30 de enero de 1905, 3.
- S.-A. “Apolo”. *Heraldo de Madrid*, 30 de enero de 1905, 1.
- Z. “Veladas teatrales”. *La Época*, 30 de enero de 1905, 1.
- «Fernán-Sol». “Cosas de teatros”. *El Día*, abril 29, 1905.
- J.A.A. “Los estrenos”. *La Correspondencia de España*, 29 de abril de 1905, 3.
- José de Laserna. “Novedades teatrales”. *El Imparcial*, abril 29, 1905, 2.
- J.A.A. “Los estrenos”. *La Correspondencia de España*, 29 de abril de 1905, 3.
- “El beneficio de Carreras”. *La Época*, 6 de mayo de 1905, 3
- A. G. “Los teatros”. *El Globo*, 6 de mayo de 1905, 2.
- “En Apolo”. *La Correspondencia de España*, 27 de septiembre de 1905, 3.
- Juan José. “Cosas de teatros”. *La Correspondencia Militar*, 27 de septiembre de 1905, 3.
- S.-A. “Apolo. *La reja de la Dolores*”. *Heraldo de Madrid*, 27 de septiembre de 1905, 1.
- “Teatro de Apolo. «La reja de la Dolores»”. *El Liberal*, 27 de septiembre de 1905, 2.
- C.R. “Veladas teatrales”. *La Época*, 9 de noviembre de 1905, 1.

## 1906

- «Alonso Algarroba». "Teatro de la Zarzuela. *La Infanta de los bucles de oro*". *El País*, 7 de enero de 1906, 2.
- L. "Los teatros". *El Imparcial*, 7 de enero de 1906, 2.
- "Cosas de teatros". *El Día*, 30 de mayo de 1906, 3.
- J. A. "Teatro Apolo. Benefició de Carreras". *El Liberal*, 30 de mayo de 1906, 2.
- "Los teatros. Apolo. Beneficio de Carreras". *El Globo*, 30 de mayo de 1906, 3.
- "Los teatros. Capítulo de beneficios". *Heraldo de Madrid*, 30 de mayo de 1906, 1.
- «Ángel Guerra». "Los teatros. Apolo". *El Globo*, 26 de septiembre de 1906, 1-2.
- Z. "Veladas teatrales". *La Época*, 26 de septiembre de 1906, 1.
- F. S. "Cosas de teatros". *El Día*, 17 de diciembre de 1906, 1.
- «Miss-Teriosa». "Crónica teatral". *La Correspondencia Militar*, 17 de diciembre de 1906, 1.
- S.-A. "Los estrenos". *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1906, 1-2.

## 1907

- "Apolo". *El Imparcial*, 23 de enero de 1907, 3.
- «Cyriano». "Teatro Apolo «La banda nueva»". *El Liberal*, 24 de enero de 1907, 2.
- H. "Por los teatros". *Heraldo de Madrid*, 18 de diciembre de 1907, 1.
- Hernández Bermúdez. "Crónica teatral". *La Correspondencia Militar*, 18 de diciembre de 1907, 3.
- José Alsina. "Por esos escenarios". *El País*, 18 de diciembre de 1907, 2.
- J de L. "Los teatros". *El Imparcial*, 18 de diciembre de 1907, 4.
- «Piza». "Los teatros". *El Globo*, 18 de diciembre de 1907, 1.
- "Veladas teatrales". *La Época*, 18 de diciembre de 1907, 1.

## 1909

- "La Sociedad de Autores. Nueva Junta". *El liberal*, 1 de febrero de 1909, 3.
- «Floridor». "Los estrenos". *ABC*, 12 de marzo de 1909, 9.
- José Alsina. "Por los teatros. Apolo". *El País*, 12 de marzo de 1909, 2.
- M. Bermúdez. "Crónica teatral". *La Correspondencia Militar*, 12 de marzo de 1909, 3.
- R.S. "Los teatros". *La Correspondencia de España*, 12 de marzo de 1909, 5.
- Un abonado. "Cosas de teatros". *La Época*, 12 de marzo de 1909, 1.
- «Caramanchel». "La semana teatral". *Nuevo Mundo*, 25 de marzo de 1909, 8.

## 1910

- "Fiesta Artística. Los treinta". *Heraldo de Madrid*, 17 de mayo de 1910, 2.
- "De teatros. Apolo. «El trust de los tenorios»". *El Liberal*, 4 de diciembre de 1910, 3.
- A.P. "Apolo". *La Correspondencia Militar*, 5 de diciembre de 1910, 3.
- X. "Apolo. Dos estrenos". *El País*, 29 de diciembre de 1910, 2.

## 1911

- F. E. "Por los teatros". *El País*, 25 de mayo de 1911, 1.
- El B. de G. "Novedades teatrales". *El Imparcial*, 5 de julio de 1911, 2.
- L. "Gran Teatro. «El carro del sol»". *El Liberal*, 5 de julio de 1911, 3.
- Un abonado." Cosas de teatros. *La Época*, 5 de julio de 1911, 2
- Luis León. *La lectura dominical*, 8 de julio de 1911, 12.

## 1912

- "En memoria de Chapí. Chapí y la Sociedad de Autores". *La Correspondencia de España*, 4 de enero de 1912, 5.
- "La cuestión de los teatros". *La Correspondencia de España*, 9 de enero de 1912, 5.

## 1913

- M.R.C. "Música y teatros. Novedades". *La Vanguardia* (Barcelona), 2 de abril de 1913, 13.
- "El cumpleaños del Rey. Recepción palatina". *La Correspondencia de España*, 18 de mayo de 1913, 1.
- "El día en palacio. Cumpleaños del Rey". *ABC*, 18 de mayo de 1913, 7.
- Ramón María de Pereda. "Estafeta teatral". *El Día*, 14 de noviembre de 1913, 3.
- «Caramanchel». "Los teatros". *La Correspondencia de España*, 18 de noviembre de 1913, 6.
- «Jaquesán». "De teatros". *La Correspondencia Militar*, 18 de noviembre de 1913, 2.
- L. "De teatros. Apolo. «¡Si yo fuera rey!»". *El Liberal*, 18 de noviembre de 1913, 3.
- "Teatros. Estrenos de la semana". *El Duende*, 23 de noviembre de 1913, 7.

## 1914

- José Juan Cadenas. "De nuestro enviado especial. ABC N ARIS. Una opereta de Puccini". *ABC*, 19 marzo de 1914, 5.
- "Noticias". *El País*, 9 de abril de 1914, 5.
- "Notas teatrales". *El País*, 20 de abril de 1914, 4.
- "Novedades teatrales. Apolo". *El Imparcial*, 15 de mayo de 1914, 2.
- S.-A. "La vida escénica". *Heraldo de Madrid*, 15 de mayo de 1914, 2.
- Ramón María de Pereda. "Los estrenos. Apolo". *El Día*, 15 de mayo de 1914, 3.
- "Despachos telegráficos". *La Época*, 29 de junio de 1914, 1

## 1916

- "Funciones para hoy". *El Imparcial*, 16 de noviembre de 1916, 3.
- "Música y Teatros". *La Vanguardia* (Barcelona), diciembre 9, 1916, 13.

## 1917

- José Subirá. "Los conciertos de la filarmónica". *Revista Musical Hispano-Americana*, 31 de marzo de 1917, 15.

## 1918

- A.M. "Anoche, en los teatros". *El País*, 2 de marzo de 1918, 1.
- J. A. "Los teatros". *El Sol*, 2 de marzo de 1918, 6.
- L.P., "La canción del olvido", *La Correspondencia de España*, 2 de marzo de 1918, 5.
- Leopoldo Bejarano. "De teatros". *El Liberal*, 2 de marzo de 1918, 2.
- "El triunfo de un músico español". *Mundo gráfico*, 6 de marzo de 1918, 14.
- «Alejandro Miquis». "Semana teatral. „Alma gaucha“. - „Mosquita muerta“. - El género chico". *Nuevo Mundo*, 8 de marzo de 1918, 14.
- José María Carretero. "Los estrenos. Observaciones de un espectador". *El Día*, 8 de junio de 1918, 4.
- León Roch. "Veladas teatrales. Zarzuela". *La Época*, 8 de junio de 1918, 1.

## 1919

- "El conflicto de la Zarzuela y sus enseñanzas. Una carta del maestro Serrano". *La Época*, 24 de septiembre de 1919, 3.
- C. "Los estrenos". *Heraldo de Madrid*, 20 de diciembre de 1919, 4.

- "El teatro. Zarzuela. «Los leones de Castilla»". *La Acción*, 20 de diciembre de 1919, 3.
- J. L. Barberán. "El teatro en Madrid". *El Globo*, 20 de diciembre de 1919, 1.
- "Novedades teatrales". *El Imparcial*, 20 diciembre de 1919, 2.
- "Diversiones públicas". *La Época*, 26 de diciembre de 1919, 3.
- "Información teatral". *El Sol*, 29 de diciembre de 1919, 10

## 1920

- "Chismografía. «Los leones de Castilla».- La indignación de Moyrón". *La Correspondencia de España*, 6 de enero de 1920, 6.
- "Los leones de Castilla". *La Correspondencia de España*, 12 de enero de 1920, 7.

## 1921

- "Mentidero teatral". *El Mentidero*, 12 de febrero de 1921, 6.

## 1922

- A.F.L. "Novedades teatrales. Reina Victoria". *El Imparcial*, 19 de abril, 1922.
- "Teatralerías". *La Unión Ilustrada*, 10 de mayo de 1922, 9.
- "Novedades teatrales. El teatro de la Zarzuela y el género lírico español". *La Voz*, 8 de julio de 1922, 2.

## 1924

- "Zarzuela". *La Acción*, 13 de mayo de 1924, 3.
- "Por los teatros". *La Correspondencia de España*, 13 de mayo de 1924, 2.
- R. H. B. "El Teatro. Zarzuela". *El Sol*, 14 de mayo de 1924, 2.
- «Pico de la Mirandola». "Currincherías". *Muchas Gracias*, 17 de mayo de 1924, 8
- Antonio de la Villa. "Los teatros". *La Libertad*, 28 de mayo de 1924, 3.
- "Informaciones y Noticias. Zarzuela". *ABC*, 29 de mayo de 1924, 27.
- V. G. de M. "Escenario". *La Voz*, 29 de mayo de 1924, 2.
- "Veladas teatrales". *La Época*, 29 de mayo de 1924, 1.
- "Programa para el martes día 3 de junio. Emisiones Radio Madrid". *El Sol*, 3 de junio de 1924, 2.
- «Pico de la Mirandola». "Currincherías", *Muchas Gracias*, 6 de septiembre de 1924, 11.

## 1925

- "Informaciones teatrales". *ABC*, 5 de marzo de 1925, 27.
- «Conde de Coello». "La crisis teatral". *La Época*, 6 abril de 1925, 1.
- "Novedades teatrales". *La Época*, 17 de mayo de 1925, 1.
- "Varias noticias". *El Imparcial*, 14 de agosto de 1925, 2.
- Rodolfo Salazar. "Informaciones y Estrenos. Actualidades teatrales". *Blanco y Negro*, 30 de agosto de 1925, 100.
- "Radiotelefonía. Programas". *La Voz*, 19 de septiembre de 1925, 7.
- L. B. "Veladas teatrales. Pavón". *La Época*, 26 de septiembre de 1925, 1.
- "Actualidad teatral". *Nuevo mundo*, 30 de octubre de 1925, 23.

## 1926

- "De la vida teatral. Lo que ocurre en la Zarzuela". *El Imparcial*, 7 de enero de 1926, 2.
- "Radiotelefonía. Lo que traen las ondas". *El Imparcial*, 9 de enero de 1926, 4.
- O. de P. "Novedades". *La Libertad*, 4 de abril de 1926, 5.
- "Radiotelefonía". *La Correspondencia Militar*, 24 de julio de 1926, 4.
- Rafael Marquina. "Divagaciones estivales. A propósito de la crisis". *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926, 4.
- Federico Navas. "Encuesta sobre la crisis del teatro. Los autores. Tampoco cree... D. Carlos Arniches". *Heraldo de Madrid*, 14 de agosto de 1926, 4.

## 1927

- L.B. "Acontecimientos teatrales. Estrenos e inauguraciones de Pascua". *La Época*, 18 de abril de 1927, 3.
- «Fadrique» "Crónica teatral". *La lectura dominical*, 23 de abril de 1927, 14.
- Carlos Bosch. "De la vida teatral. Los estrenos de ayer en Lara y en el Centro". *El Imparcial*, 29 de mayo de 1927, 3.
- F. "Estreno en el Centro". *Heraldo de Madrid*, 30 de mayo de 1927, 7.
- «Santorello». "Actualidades teatrales". *Blanco y Negro*, 5 de junio de 1927, 76-7
- "Melodrama del teatro de la Zarzuela y el teatro Lírico Nacional". *Heraldo de Madrid*, 8 de julio de 1927, 5.
- "El teatro en América. Noticias de Méjico". *Heraldo de Madrid*, 3 de agosto de 1927, 5.
- "Música y teatros". *La Vanguardia* (Barcelona), 23 de noviembre de 1927, 23.
- "Música y teatros". *La Vanguardia* (Barcelona), 1 de diciembre de 1927, 21.

## 1928

- Federico Miñana. "El tablado de Valencia. El teatro cock-tail". *Heraldo de Madrid*, 14 de abril de 1928, 5.
- "Información teatral. Cock-tail". *El Sol*, diciembre 8, 1928, 3.
- "Teatros y cine. Sección de rumores". *Heraldo de Madrid*, 10 de diciembre de 1928, 5.
- "Teatros y cine. Sección de rumores". *Heraldo de Madrid*, 17 de diciembre de 1928, 6.
- "Teatros y cine. Sección de rumores". *Heraldo de Madrid*, 22 de diciembre de 1928, 5.

## 1929

- "Intereses teatrales. Los autores después del estreno". *Heraldo de Madrid*, 22 de febrero de 1929, 5.
- B. "Información teatral. En Fontalba". *La Voz*, 7 de abril de 1929, 2.
- S. "Información teatral. Fontalba". *El Sol*, 7 de abril de 1929, 3.

## 1930

- Vicente Llópis Piquer. "Teatro Apolo. Con un gran éxito se estrena «La Dolorosa». *El pueblo*, 24 de mayo de 1930, 3.
- Antonio de la Villa. "Los teatros". *La Libertad*, 25 de octubre de 1930, 4.
- Carlos Fernández Cuenca. "Veladas teatrales". *La Época*, 25 de octubre de 1930, 1.
- J. del B. "Información teatral. Los estrenos celebrados ayer". *La Voz*, 25 de octubre de 1930, 2.
- José Fornés. "Información y noticias teatrales". *Heraldo de Madrid*, 25 de octubre de 1930, 5.
- Enrique Díez-Canedo. "Sobre el escenario y entre bastidores. Un espectador en Madrid". *Crónica*, 2 de noviembre de 1930, 4.
- Luis París. "Novedades teatrales". *El Imparcial*, 25 de octubre de 1930, 5.

## 1932

- "De sociedad. Ecos diversos. Noticias". *ABC*, 26 de marzo de 1932, 29.
- Carlos Sampelayo. "Teatros y cines. La novísima Sociedad de Autores". *Heraldo de Madrid*, 25 de agosto de 1932, 5.
- Francisco Serrano Anguita. "Teatros y Cines. La Sociedad General de Autores de España y La Sociedad de Autores del Maestro Serrano. Una réplica de la nueva Sociedad al fundador de la novísima". *Heraldo de Madrid*, 27 de agosto de 1932, 5
- Muñoz Sanz. "De trasnochada. El maestro Serrano no cree en la crisis del género lírico". *Heraldo de Madrid*, 13 de diciembre de 1932, 7.

## 1934

- "Teatros, cinematógrafos y conciertos en España y en el extranjero. Informaciones y noticias teatrales". *ABC*, 25 de agosto de 1934, 37.

- «La Dolorosa» en película. La genial facilidad del maestro José Serrano”. *Heraldo de Madrid*, 18 de octubre de 1934, 13.

### 1935

- “Escena y bastidores”. *La Voz*, 25 de agosto de 1935, 2.
- “El teatro”. *La Libertad*, 19 de octubre de 1935, 4.
- “Conversaciones. El maestro Serrano y los peces gordos de El Perelló”. *La Voz*, 23 de octubre de 1935, 4.
- “Escena y bastidores. Calderón”. *El Sol*, 13 de noviembre de 1935, 2.
- “Conversaciones. Alrededor del dinero de „La Dolorosa””. *La Voz*, 15 de noviembre de 1935, 4.

### 1936

- “Escena y bastidores. Varias noticias”. *El Sol*, 30 de abril de 1936, 2.

### 1943

- E.P.V. “Música, Teatro y Cines. Vísperas de un sensacional estreno”. *La Vanguardia* (Barcelona), 18 de abril de 1943, 2.
- “Informaciones teatrales. Joaquín Álvarez Quintero hace una sucinta biografía de la obra”. *ABC*, 24 de abril de 1943, 44.
- “Informaciones teatrales”. *ABC*, 5 de octubre de 1943, 21.
- “Informaciones teatrales. «La venta de los gatos» se estrena el viernes en la función inaugural del Teatro Madrid”. *ABC*, 6 de octubre de 1943, 19.
- “Informaciones teatrales”. *ABC*, 7 de octubre de 1943, 19.
- R. Sainz de la Maza. “Noticias teatrales. Inauguración del teatro Madrid y estreno de «la Venta de los Gatos»”. *ABC*, 9 de octubre de 1943, 20.



## DISCOGRAFÍA (CD)

### *Alma de Dios*

Carmen Sinova, Antonio Blancas, Antonio Martelo, Coro Cantores de Madrid, Orquesta Filarmonía de España, director: Rafael Frühbeck de Burgos. (Alhambra -1987), CD.

Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coros de Radio Nacional de España, Orquesta de Cámara de Madrid, directores, Daniel Montorio y Enrique Navarro (Serdisco-1990), CD. [Soporte compartido con *Las leandras*]

Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Gran Orquesta Sinfónica, director: Ataúlfo Argenta. (Novoson D.L., 2009). [Soporte compartido con *Los claveles*].

### *El amigo Melquíades*

Teresa Berganza, Inés Rivadeneira, Lupe Sánchez, Gerardo Monreal, Orfeón Donostiarra, Orquesta Sinfónica, director: Indalecio Cisneros (BMG-Alhambra, 1989), CD. [Soporte compartido con *El bateo*].

Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Gran Orquesta Sinfónica, directores Indalecio Cisneros y Nicasio Tejada. (Novoson D.L., 2009), CD. [Soporte compartido con *La alegría del batallón*].

### *El mal de amores*

Isabel Rivas, María Uriz, Cecilia Fondevila, Ramón Contreras, Orquesta Sinfónica de Barcelona, director: García Navarro (BMG-Alhambra, 1990), CD. [Soporte compartido con *Las hilanderas*].

Marcos Redondo, Cora Raga, Trini Avellí, Antonio Palacios, Eladio Cuevas. [Remasterización histórica] (Blue Moon Producciones Discográficas, D.L., 2000), CD. [Soporte compartido con *La mala sombra y Golondrina de Madrid*].

### *La alegría del batallón*

Ana María Iriarte, Manuel Ausensi y Carlos Munguía, Coro Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica: director, Maestro Tejada. (LPZCL, 1980), CD.

Ana María Iriarte, Manuel Ausensi y Carlos Munguía, Coro Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica: director, Maestro Tejada. (Homokord, 2001 y 2010), CD. [Soporte compartido con *Chateaux Margaux*].

### *La canción del olvido*

Pilar Lorengar, Manuel Pura María Martínez, Antonio Blanca, Julián Molina, Coro Cantores de Madrid, Orquesta Filarmonía de España, director: Rafael Frühbeck de Burgos. (Alhambra, 1987), CD.

Lily Berchman, Luis Sagi-Vela, Emilio Barta, Orquesta de Cámara de Madrid con Rondalla de Guitarras y Bandurrias, directores: Daniel Montorio, Enrique Navarro y Ricardo Estevarena. (Serdisco, 1991), CD.

Pilar Lorengar, Manuel Ausensi, Carlos Munguía, Coro Cantores de Madrid, director de coro, José Perera, Gran Orquesta Sinfónica, director: Ataúlfo Argenta. (Iberofón, Salvat, 1990; BMG, 2003; Homokord, 2008; Novoson, 2009), CD.

Isabel Castelo, Renato Cesari, José María Hilguera, Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Orquesta de Conciertos de Madrid, director: Pablo Sorozábal. (Hispavox, 1991), CD.

Ofelia Sala, Miquel Ramón, Ignacio Giner, Coro de Valencia, Orquesta de Valencia, director: Enrique García Asensio (EGT, 1997), CD.

Ángeles Ottein, Marcos Redondo, Gran Orquesta del Teatro del Liceo de Barcelona, director: Antonio Capdevila (Blue Moon, 1989), CD.

[Soporte compartido con *La del manojo de rosas* y *La fama del tartanero*].

### *La Dolorosa*

Teresa Berganza, Plácido Domingo, Ramón Contreras, Juan Pons, Dolores Cava, José Manzaneda, José Ruiz; Orquesta Sinfónica de Barcelona, director: Luis A. García-Navarro. (BMG, 1987), CD. [Soporte compartido con *Los claveles*].

Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Dolores Cava, Esther Giménez, Antonio Blancas, Enrique del Portal, Antonio Ramallo, Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Rondalla y Orquesta Manuel de Falla, director: Enrique García Asensio. (Dial Disco, 1990), CD.

Teresa Tourné, María Orán, Pedro Lavirgen, Julio Catania, Segundo García, Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Orquesta de Conciertos de Madrid, director: Pablo Sorozábal. (Hispavox, 1991), CD.

Emilio Vendrell, Trini Avellí, Marcos Redondo, Cora Raga, María Badía, Pablo Hertogs, Vicente Sempere, director: Francisco Palos [Remasterización] (Blue Moon, 1999), CD.

### *La reina mora*

Carmen Sinovas, Pura María Martínez, Antonio Blancas, Alfonso del Real, Isabel Higuera, María Clara Martínez, José Peromingo, Manolo Codeso, Tomás Garralón, Ana María Amengual, F. Sánchez Polack y Eduardo Fuentes, Orquesta Filarmonía de España, director: Rafael Frühbeck de Burgos. (BMG-Alhambra, 1989), CD.  
[Soporte compartido con *El puñado de rosas*].

Ana Iriarte, Pilar Lorengar, Teresa Berganza, Marichu Urreta, Manuel Ausensi, Perecito, Ramón Alonso, Manuel Ortega, Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada), director: Ataúlfo Argenta. [Remasterización]. (Iberfón, Salvat, 1990).  
[Soporte compartido con *Moros y cristianos*].

Luisa Vela, Mary Isaura, Emilio Sagi Barba, Eduardo Pedrote, Sinda Martínez, J. Vera, C. Munain, F. Daina, Pedro Vidal y Lino Rodríguez, director: Concordio Gelabert. [Remasterización]. (Blue Moon, 2000), CD.  
[Soporte compartido con *Los de Aragón y Las hilanderas*].

### *Las hilanderas*

María Uriz, Isabel Rivas, Cecilia Fondevilla, Eduardo Giménez, Ramón Contreras, Juan Pons, Dalmacio González, Orquesta Sinfónica de Barcelona, director: Luis A. García Navarro. (BMG-Alhambra, 1990), CD.

### *Los claveles*

Teresa Berganza, Plácido Domingo, Dolores Cava, José Manzaneda, Orquesta Sinfónica de Barcelona, director: Luis A. García-Navarro. (BMG-Alhambra, 1987), CD.

[Soporte compartido con *La Dolorosa*]

Lily Berchman, José Picaso, Delia Rubens, José Ramalle, Coro Cantores Líricos de Madrid, Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada); directores: Daniel Montorio y Enrique Navarro. (Serdisco, 1991), CD.

María Espinalt, Josefina Puigsech, Pablo Civil, Francisco Paulet, Orquesta Sinfónica Española, director: Rafael Ferrer [Remasterización] (EMI, 1992), CD.

### *Los de Aragón*

Toñy Rosado, Carlos Munguía, Inés Rivadeneira, Manuel Ausensi, Gerardo Monreal, Gregorio Gil; Coro Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, director: Ataúlfo Argenta (BMG-Alhambra, 1987), CD.

[Soporte compartido con *La chula de Pontevedra*]

Lily Berchman, Vicente Simón, Santiago Ramalle, Coro de Radio Nacional de España; Orquesta de Cámara de Madrid; directores: Daniel Montorio y Enrique Navarro. (Zafiro-Serdisco, 1991), CD.

[Soporte compartido con *La alegría de la huerta*]

Alfredo Kraus, Dolores Pérez, Enrique del Portal, Coro Cantores de Madrid, director: José Perera, Rondalla y Orquesta Manuel de Falla, director: Enrique García Asensio. (Dial Discos, 1991), CD.

[Soporte compartido con "Homenaje a la jota" (jotas de diversas obras, tales como *El trust de los tenorios*).

### *Moros y cristianos*

Ana María Iriarte, Carlos Munguía, Coros Cantores de Madrid, Orquesta Sinfónica, director: Ataúlfo Argenta (BMG-Alhambra, 1989), CD.

Manuela Murcia, Cora Raga, Vicente Sempere, Augusto González, Gran Orquesta y Coro, director: Antonio Capdevilla. [Remasterización] (Blue Moon, 1999), CD.

## FILMOGRAFÍA

### ALMA DE DIOS

#### Versión 1923

Director: Manuel Noriega.

Intérpretes: Elisa "Romerito" Ruiz Romero, Irene Alba, Juan Bonafé, Juan Nadal, Javier de Rivera, Manuel Rusell, María Fuster de Rusell, Lia Emode Echaide, Santiago García, Antonia Ruiz, Carmen Cremades, Lina Moreno, María Retana, Arturo Robles, Antonio Zaballos.

Guión: Manuel Noriega.

Argumento: Basado en la comedia homónima de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 17 de diciembre de 1907.

Música: José Serrano.

Director de Fotografía: Enrique Blanco

Decorados: Emilio Pozuelo.

Productora: Atlántida.

Distribución: Repertorio Miguel de Miguel

Año de producción: 1923.

Estreno: 1 de abril de 1924. Madrid. Cine Cervantes.

Duración: 53 minutos.

Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Copias: coloreadas / Muda.

Género: Melodrama.

#### Versión 1941

Director: Ignacio F. Iquino

Intérpretes: Amparo Rivelles, Matilde Artero, Juan Barajas, Trini Borrull, Miguel García, Guadalupe Muñoz Sampedro, Manuel González, Luis Prendes, José Isbert, Pilar Soler, Francisco Martínez Soria, Carlos Larrañaga, Teresa Idel, José Acuaviva

Guión: Ignacio F. Iquino, Aureliano Campa

Argumento: Basado en la comedia homónima de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez estrenada en el teatro Cómico de Madrid el 17 de diciembre de 1907.

Música: José Serrano.

Director de Fotografía: Emilio Foriscot.

Decorados: Emilio Ferrer y Eduardo Gosch.

Montaje: Juan Serra.

Productora: Producciones Campa / Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA)

Distribuidora: Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA)

Año de producción: 1941

Estreno: 15 de septiembre de 1941. Barcelona. Cine Cataluña.

Duración: 74 minutos

Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro/ sonora.

Género: Melodrama

### LA ALEGRÍA DEL BATALLÓN

Director: Maximiliano Thous Orts

Intérpretes: Enrique Gil, Julia Limón, Pepita Bastida, José Baviera, José Benítez, Anita Giner, Guillermo Blaquer, Vicente Chulvi, Enrique Cuñat, Francisco Gómez Rosell, Leopoldo Pitarch, Encarnación Hurtado, Arturo Terol, Francisco Priego, Francisco Villasante, José Viroque.

Guión: Maximiliano Thous Orts

Argumento: Basado en la pieza teatral homónima de Carlos Arniches y Félix Quintana estrenada en el teatro Apolo el 11 de marzo de 1909.

Música: José Serrano.

Director de Fotografía: José Gaspar.

Decorados: J. Pastor.

Productora: Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa/ Producción Artística Cinematográfica Española (PACE)  
Distribución: Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa.  
Año de producción: 1924.  
Estreno: 10 de septiembre de 1924. Valencia, Gran Teatro.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Copias: coloreadas/muda.  
Género: Drama.

## *LA CANCION DEL OLVIDO*

Director: Juan de Orduña  
Intérpretes: María Cuadra, Juan Luis Gallardo, Luchi Soto, Rosana Yaany, José Sacristán, Carlos Tamares, Antonio Martelo, Luis Frutos, David Areu, Josefina Cubeiro.  
Cantantes: Vicente Sardinero, Francisco Saura, Lily Bergman  
Guión: Jesús María de Arozamena  
Argumento: Basado en el libreto homónimo de la obra de Guillermo Fernández y Federico Romero estrenada en el Teatro Lírico de Valencia el 17 de noviembre de 1916, y en Madrid en el teatro de la Zarzuela el 1 de mayo de 1918.  
Música: José Serrano  
Director de Fotografía: Federico G. Larraya  
Montaje: Magdalena Pulido.  
Productora: Televisión Española (TVE)  
Distribución: Arturo González Rodríguez  
Duración: 120 minutos  
Año de Producción: 1969  
Estreno: 12 de mayo de 1969. Madrid. Cine Conde Duque.  
Datos Técnicos: 35 mm / Color / Eastmancolor  
Género: Comedia / Musical

## *LOS CLAVELES*

### Versión 1935

Director: Santiago Ontañón  
Intérpretes: María Arias, Amparo Mary Bosch, Mario Gabarrón, Anselmo Fernández, María Zaldívar, Porfiria Sanchíz, Alberto López, Ramón Cebrián, Amadeo LLauradó, Manuel Corbacho, María García.  
Guión: Eusebio Fernández Ardevín  
Argumento: Basado en el sainete homónimo de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño estrenado en el teatro Fontalba de Madrid el 6 de abril de 1929.  
Música: Adaptación musical y dirección de su propia orquesta, José Baylac y José Serrano.  
Director de fotografía: José María Beltrán.  
Decorados: Fernando Mignoni.  
Montaje: Susana Lemoine.  
Productora: PCE (Producción Cinematográfica Española)  
Distribución: PCE (Producción Cinematográfica Española)  
Duración: 52 minutos.  
Año de producción: 1935.  
Estreno: 20 de enero de 1936. Barcelona. Cine Tívoli.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro.  
Género: Comedia / Zarzuela.

## Versión 1960

Director: Miguel Lluch

Intérpretes: Tomás Zori, Manuel Santos, Manuel Codeso, Lilian de Celis, José Campos, Concha Bautista, María del Sol, Maruja Tamayo, Pilar Cano, Roberto Cobo, Rafael Vaquero, Gloria Fernán, José L. Sansalvador, Carmen Luján.

Guión: Aureliano Campa, Ignacio F. Iquino, Raúl Alfonso

Argumento: Basado en el sainete homónimo de Luis Fernández de Sevilla y Anselmo C. Carreño estrenado en el teatro Fontalba de Madrid el 6 de abril de 1929.

Música: José Serrano. Música de fondo, Jaime Mestres. Canciones, Enrique Escobar.

Director de fotografía: Ricardo Albiñana.

Decorados: Manuel Infiesta.

Montaje: Ramón Quadreny y Pilar Serrano.

Productora: Ifi Producción S.A.

Distribución: Filmayer S.A.

Duración: 80 minutos.

Año de producción: 1960.

Estreno: 15 de octubre de 1960. Barcelona. Cines Poliorama y Principal Palacio.

Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Panorámica.

Género: Comedia.

## *LA DOLOROSA*

Director: Jean Grémillon.

Intérpretes: María Anaya, Ramón Cebrián, Anselmo Fernández Natalio, Pilar García, Agustín Godoy, José María Linares Rivas, Luis Llana, Alberto López, Eva López, Mary Amparo Bosch, Luis Moreno, Rosita Díaz Gimeno.

Guión: Jean Grémillon.

Argumento: Basado en la zarzuela homónima de Juan José Lorente estrenada en el Teatro Apolo de Valencia el 23 de mayo de 1930.

Música: José Serrano y Daniel Montorio.

Director de fotografía: José Beltrán y Jacques Montera.

Productora: Producciones Españolas de Cinematografía.

Distribución: CIFESA.

Duración: 85 minutos.

Año de producción: 1934.

Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro.

Género: Drama.

## *LAS ESTRELLAS*

### Versión 1928

Director: Luis R. Alonso

Intérpretes: Juan de Orduña, Isabel Alemany, Enriqueta Palma, José Montenegro, José Gimeno.

Guión: Luis R. Alonso

Argumento: Basado en la obra homónima de Carlos Arniches estrenada en el Teatro Moderno el 30 de diciembre de 1904.

Música: Valverde (hijo) y José Serrano.

Director de Fotografía: Tomás Terol de Polerón

Musica: Valverde (hijo) y José Serrano.

Productora: Óscar Hornemann

Año de producción: 1928.

Estreno: 9 de enero de 1930. Madrid. Cine Argüelles.

Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Muda

Género: Comedia

## Versión 1960

Director: Miguel Lluch  
Intérpretes: Tony Leblanc, Antonio Garisa, Alady, María del Sol, Mayra Rey, Julián Mateos, Ángel de Andrés, Lilian de Celis, Carlos Romero Marchent, José María Caffarel.  
Guión: José Luis Colina, José Serrano, Joaquín Valverde  
Argumento: Adaptación libre de la comedia homónima de Carlos Arniches (1904)  
Música: Enrique Escobar  
Director de Fotografía: Ricardo Albiñana.  
Montaje: Ramón Quadreny, Pilar Serrano.  
Productora: Ifi Producción S.A.  
Distribución: I.F.I.S.A.  
Año de producción: 1960.  
Estreno: 15 de enero de 1962. Madrid. Cines Apolo, Chamberí, Niza, Pez, Río y Sol.  
Duración: 80 minutos.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Panorámica  
Género: Comedia

## *LA REINA MORA*

### Versión 1922

Director: José Buchs  
Intérpretes: Carmen de Córdoba, José Aguilera, Consuelo Reyes, María Comendador, Antonio Gil Varela, José Montenegro, Francisco Cejuela, Gloria Aymerich.  
Guión: José Buchs, José Serrano.  
Argumento: Basado en la zarzuela homónima de los hermanos Álvarez Quintero y José Serrano, estrenada en el teatro Apolo el 11 de diciembre de 1903.  
Música: José Serrano.  
Director de Fotografía: José María Maristany.  
Decorados: Emilio Pozuelo.  
Productora: Atlántida.  
Distribución: Cinematográfica Española.  
Año de producción: 1922  
Estreno: mayo-junio de 1922. Madrid. Cine Reina María Cristina.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro / Muda  
Género: Musical

### Versión 1936

Director: Eusebio Fernández Ardavín  
Intérpretes: María Arias, Pedro S. Terol, Raquel Rodrigo, José Córdoba, el cantaor "Capelillo", Antonio Gil Valera ("Varillas), Valeriano Ruiz París, Erasmo Pascual, Alejandrina Caro, Carmen Vázquez, Anita Ramallo, Enrique Salvador, Manolo Eras, J. Aguilar; Srta. Albillana.  
Guión: Eusebio Fernández Ardavín  
Argumento: Basado en la zarzuela homónima de los hermanos Álvarez Quintero y José Serrano, estrenada en el teatro Apolo el 11 de diciembre de 1903.  
Música: José Serrano.  
Director de Fotografía: Fred Mandel.  
Decorados: Santiago Ontañón.  
Productora: Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA) / Campa.  
Distribución: CIFESA.  
Año de producción: 1936.  
Duración: 93 minutos  
Estreno: 4 de octubre de 1937. Madrid. Cine Rialto.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro/sonora.  
Género: Musical.



## Versión 1954

Director: Raúl Alfonso, Eusebio Fernández Ardavín  
Intérpretes: Antoñita Moreno, Pepe Marchena, Miguel Ligeró, Antonio Riquelme, Casimiro Hurtado, Juana Azores, Concha Bautista, Antonio Vega, Julia Delgado Caro, Rosario Royo, Manuel Guitián, Emilio Segura.  
Guión: Raúl Alfonso, Francisco Naranjo, Camilo Murillo, José Ochoa  
Argumento: Basado en la zarzuela homónima de los hermanos Álvarez Quintero y José Serrano, estrenada en el teatro Apolo el 11 de diciembre de 1903.  
Música: José Serrano, Antonio Valero.  
Director de Fotografía: Aldo Giordani, Mariano Ruiz Capillas  
Ballets y coreografía: José Luis Toledano  
Productora: Cervantes Films  
Año de producción: 1954  
Duración: 87 minutos.  
Estreno: 31 de enero de 1955. Madrid. Cine Paz.  
Datos Técnicos: 35 mm / Color: Ferraniacolor  
Género: Comedia.

## *MOROS Y CRISTIANOS*

Director: Maximiliano Thous Orts.  
Intérpretes: José Ángeles, Clara Artells, Ana Giner, Concha Gorgé, Julio del Cerro, María Luisa Escudero, Leopoldo Pitarch, Luisa Pla, Francisco Priego, Fernando Prieto, Ramón Serneguet, Arturo Terol, Genoveva Vallés, Francisco Villasante  
Guión: Maximiliano Thous Orts.  
Argumento: Basado en la zarzuela homónima de Maximiliano Thous y Elias Cerdá estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 27 de abril de 1905.  
Música: José Serrano.  
Director de fotografía: José Gaspar, José María Maristany, Juan Andreu Moragas.  
Decorados: J. Pastor.  
Productora: Producción Artística Cinematográfica Española (PACE).  
Duración: 110 minutos.  
Año de producción: 1926.  
Estreno: pendiente de restauración.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro.  
Género: Drama.

## *NOCHE DE REYES*

Director: Luis Lucia  
Intérpretes: Fernando Rey, Francisco Bernal, Carmen de Lucio, Eduardo Fajardo, Carlota Bilbao, Milagros Leal, Félix Fernández, Antonio Riquelme, Antonia Plana; Santiago Rivero.  
Guión: Luis Lucia  
Argumento: Basado en la obra de Carlos Arniches estrenada en el teatro de la Zarzuela el 15 de diciembre de 1906.  
Música: José Serrano, José Ruiz de Azagra.  
Director de Fotografía: Emilio Foriscot.  
Decorados: Eduardo Torre de la Fuente.  
Montaje: José Antonio Rojo Paredes.  
Productora: Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA) / Producciones Campa  
Distribución: Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA)  
Año de producción: 1947.  
Estreno: 28 de abril de 1949. Madrid. Cine Imperial  
Duración: 87 minutos.  
Datos Técnicos: 35 mm / Blanco y negro.  
Género: Drama.

