

LA OBRA LÍRICA DE LOS HERMANOS FERNÁNDEZ GRAJAL A TRAVÉS DE LA PRENSA: MÁS ALLÁ DEL ANUNCIO Y LA CRÍTICA

ADRIANA CRISTINA GARCÍA GARCÍA
Doctora Universidad de Oviedo

RESUMEN

Las fuentes hemerográficas resultan imprescindibles para el estudio de la obra lírica de los hermanos Manuel (1838-1920) y Tomás Fernández Grajal (1839-1914). No sólo nos ayudan a fechar adecuadamente algunos de sus estrenos, contabilizar el número de representaciones de sus obras e informar de su recepción por parte del público y la crítica, sino que también nos aportan datos sobre acontecimientos relacionados con estas representaciones, como polémicas entre autores, condiciones de los teatros e intérpretes, litigios sobre derechos de autoría... La prensa decimonónica también jugó un importante papel de apoyo a la creación, difundiendo información sobre concursos de composición e incluso promoviéndolos. Tampoco hay que olvidar el papel de la prensa como reflejo y guía de la opinión pública, especialmente en torno a la cuestión de la ópera nacional.

PALABRAS CLAVE: Fernández Grajal, prensa, teatros, concursos, ópera, derechos de autor.

ABSTRACT

Historical news sources are essential for the study of the lyrical works of the Fernández Grajal brothers, Manuel (1838-1920) and Tomás (1839-1914). They not only enable us to date premieres, quantify number of performances of their works and learn about critical and audience reception, but they also provide information about related circumstances: arguments among composers, the state of theatres and working conditions of performers, disputes over copyright issues, etc. The 19th-century press also influenced and supported creative work by disseminating information about and, in some cases, promoting composition competitions. Lastly, we should not forget the role played by these sources as a reflection of and guide to public opinion, especially as regards the question of national opera.

KEYWORDS: Fernández Grajal, Press, theatres, Opera, Contests, Copyrights

Los hermanos Manuel y Tomás Fernández Grajal, que fueron compositores y profesores del Conservatorio de Madrid desde 1862 hasta la segunda década del siglo XX, llegaron a alcanzar una muy buena reputación profesional en su época, pero hoy en día son prácticamente desconocidos. Manuel Fernández Grajal vivió entre el 5 de junio de 1838 y el 6 de febrero de 1920. Fue profesor de piano en el Conservatorio de Madrid durante 47 años (1862-1866, 1874-1917), compuso varias piezas para piano solo, canto y piano, algunas zarzuelas y una ópera, y escribió métodos didácticos de piano y solfeo. Fue uno de los miembros fundadores de la Sociedad Didáctico-Musical. Su hermano Tomás, nacido el 15 de diciembre de 1839 y fallecido el 8 de febrero de 1914, trabajó cuatro años como maestro repetidor de piano (1862-1866) y después fue profesor de composición

en el Conservatorio de Madrid durante otros 46 años (1868-1914). Compuso varias obras lírico-dramáticas, incluyendo dos óperas, así como obras para piano solo, conjuntos de cámara y orquesta sinfónica. Fue profesor de música en el Colegio de San Ildefonso, académico de Bellas Artes y miembro fundador de la Sociedad Didáctico-Musical, de la que también fue secretario¹.

1. Los Fernández Grajal: la zarzuela y la revista

Los hermanos Fernández Grajal compusieron casi una treintena de obras lírico-dramáticas. Conocemos algunas de estas obras únicamente por la prensa. En un artículo biográfico sobre estos dos músicos, aparecido en la *Ilustración Musical Hispano-Americana* en 1891, se mencionan varias zarzuelas compuestas entre 1871 y 1876². No se conserva la música ni el libreto de algunos de esos títulos, como *Amores del otro mundo*, *Francisco Esteban* o *Una conspiración*³. Gracias a la prensa hemos obtenido información sobre ellos, incluyendo sus respectivas fechas de estreno: el 7 de abril de 1875 en el Teatro Romea, el 31 de agosto de 1876 en el Jardín del Buen Retiro y el 29 de octubre de 1875 en el Teatro Bretón. Los anuncios y críticas de otras obras nos han permitido corregir fechas de estreno publicadas erróneamente en los libretos y transmitidas a otras fuentes bibliográficas⁴. Entre las críticas publicadas en prensa encontramos descripciones de algunos números musicales desaparecidos, como los de las obras *Un David callejero* o *¿Quién me compra un lío?* De esta última obra podemos leer una extensa crítica en *La Correspondencia Teatral*:

Hay en todos los números musicales, un carácter, un color, invariable; y la vivacidad y soltura con que están resueltos los motivos, indican muy a las claras el género de esta obra y el talento de los Sres. Fernández al comprenderlo así. El coro de introducción es un estudio de armonía, y las voces de *ellos* y *ellas*, combinadas en el natural y necesario *contrapunto*, son prueba inequívoca de los conocimientos fundamentales que poseen tan aplicados maestros. El no menos original de *Los guantes*, gusta mucho al público, haciéndolo repetir todas las noches, tanto por lo chistoso de la situación, cuanto por el colorido y gracia con que está escrito, musicalmente hablando.

Hay un terceto cómico, de muy buen efecto, adivinándolo, pero de ninguno por la ejecución. Lo mismo acontece con la canción del segundo acto que dice el Sr. Balada, en la cual solo es objeto de estudio la parte instrumental, que pertenece al género imitativo.

En ella se pinta por los hermanos Fernández con brillante color y frases musicales muy vigorosas, una tempestad que pudimos admirar, no obstante, el reducidísimo número de músicos con que cuenta la orquesta. Es muy de notar también el *parlante* del segundo acto, cantado por la Srta. Dupuy, en el que se ve la originalidad que preside siempre en todas las concepciones de los hermanos Fernández.

Por último, el *final* de la zarzuela es digno, lo decimos sin reparo, de un libro más superior. Sin que por esto queramos rebajar el mérito que tiene el de los Sres. Mondéjar y Lustonó, pues bastante han hecho con el original, para que guste en nuestro teatro; dicho final es un magnífico trozo concertante, en el que cada

¹ Cfr. Adriana García García: *Los pianistas y compositores Manuel y Tomás Fernández Grajal: trayectoria artística y labor pedagógica*. Tesis doctoral inédita. Dir. Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2015.

² *Ilustración Musical Hispano-Americana*, IV, 81, 30-V-1891, pp. 537-539. Las obras citadas son: *Las fieras de su Alteza*, *¿Quién me compra un lío?*, *Amores del otro mundo*, *Francisco Esteban*, *Por echarlas de Tenorio*, *Una conspiración*, *De incógnito* y *Un drama de familia*.

³ De esta última obra solo se conservan *particellas* orquestales en el Centro de Documentación y Archivo de la SGAE (MMO/2018), pero no las partes vocales ni el libreto.

⁴ Por ejemplo, en el libreto de *¿Quién me compra un lío?* figura que la obra se estrenó en el Teatro Romea el 3 de febrero de 1873, pero el estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1874 en el Salón Eslava.

parte cantable de los personajes, está escrita con estricta sujeción a todos los caracteres respectivos, y hay un difícil estudio de su combinación, para que todas ellas resulten ser una variante o glosa del tema principal⁵.

La prensa también nos ayuda a discernir cuestiones de autoría. Las primeras incursiones de los hermanos Fernández en el terreno de la música dramática vinieron de la mano de su profesor de composición, Emilio Arrieta (1821-1894). A finales de 1864 y principios de 1865, Arrieta escribió la música para dos obras teatrales –*La ínsula Barataria* y la revista *1864 y 1865*– en colaboración con sus discípulos Ignacio Agustín Campo, Enrique Broca, Salvador Ruiz, Rafael Aceves, Blas García y los hermanos Manuel y Tomás Fernández. En el libreto de la revista *1864 y 1865* figuran los apellidos de estos siete músicos junto al de su maestro. Sin embargo, en el de *La ínsula Barataria* solo se publican los nombres de Luis Mariano de Larra (letra) y Emilio Arrieta (música). Ninguna otra fuente sobre *La ínsula Barataria* menciona al resto de compositores, más allá de las alusiones genéricas que hace la prensa del momento a siete discípulos de Arrieta. Años después sí se mencionará a los hermanos Fernández Grajal como colaboradores de esta obra en algunos artículos biográficos. Los siete alumnos de Arrieta que escribieron música para *La ínsula Barataria* han de ser los mismos que trabajaron con él en la revista *1864 y 1865* pocos días después. Los tres primeros habían terminado sus estudios de composición con Arrieta en 1861, mientras que los cuatro últimos en 1863. Arrieta no tenía ningún otro discípulo que hubiera terminado los estudios entre esos años –en 1862 no tuvo ningún alumno en quinto curso y tampoco en 1864–. Por tanto, puede afirmarse que contó con todos sus alumnos recién titulados y queda claro que los siete discípulos que colaboraron con él en *La ínsula Barataria* no podían ser otros que los mencionados. En el caso de Manuel Fernández Grajal, podemos saber qué números compuso para cada obra porque los publicó en reducción para canto y piano. Escribió una serenata en jota para *La ínsula Barataria* y el famoso número de la danza de la revista de *1864 y 1865*, que incluía la célebre frase sobre los teatros: “No me llesves a Pol que me verá papá, llévame a Capellanes, que estoy segura que allí no va”.

El libretista Gutiérrez de Alba “fue el introductor en España del género de la revista teatral política con la obra *1864 y 1865*, inspirada en los espectáculos parisienses que pudo presenciar durante su periodo de exilio en la capital francesa”⁶. Campos Díaz analiza ciertos elementos de la obra y recoge testimonios de Gutiérrez de Alba y de otros autores sobre la premier de esta revista, estrenada el 30 de enero de 1865 en el Teatro Circo. Tuvo tanto éxito que enseguida surgieron las desavenencias entre autores y empresario teatral, con una polémica que conocemos gracias a los comunicados de prensa enviados por el libretista Gutiérrez de Alba y el compositor Arrieta.

El 12 de febrero de 1865, Gutiérrez de Alba envía un comunicado a *La Correspondencia de España*⁷, en el que anuncia su intención de paralizar las representaciones de la revista *1864 y 1865* en el Teatro del Circo. Al llegar a la decimoséptima representación sin que hubiese habido ningún contrato con la empresa, su administrador exigió el 4% de los beneficios por derechos de repre-

⁵ *La Correspondencia Teatral*, II, 14, 18-I-1874, pp. 103-104.

⁶ José Manuel Campos Díaz: *José María Gutiérrez de Alba (1822-1897). Biografía de un escritor viajero*, tesis doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, 2015, p. 10 (inédita).

⁷ *La Correspondencia de España*, 14-II-1865, p. 4.

sentación, el doble de lo habitual para zarzuelas en un acto. Según Gutiérrez de Alba, “no parecía una exigencia extraordinaria la de diez o doce mil reales por una obra que había hecho ingresar en el teatro más de quince mil duros”⁸. La empresa se negó a darle ese porcentaje, aunque le ofreció el 2% y una función a su beneficio, trato que el autor no aceptó.

Entonces el escritor fue a casa de Emilio Arrieta para decirle que iría personalmente “a tratar una cuestión de delicadeza y decoro con el empresario del Circo” y para pedirle autorización para retirar la obra si no quedaba satisfecho⁹. El músico le concede inicialmente ese permiso, pero al enterarse de que Gutiérrez de Alba no había ido personalmente a hablar con el empresario, sino que había enviado a dos representantes para negociar una serie de beneficios para él solo, no permite que se suspendan las representaciones. A partir de entonces, Arrieta se convertirá en el blanco de la ira de Gutiérrez de Alba y, por eso, en su comunicado del 14 de febrero, De Alba se queja de que Arrieta autorizase las representaciones de la revista sin su consentimiento¹⁰.

Por su parte, Arrieta contesta en un comunicado escrito el día 16, en el que habla por primera vez de los derechos de sus discípulos y compañeros:

A los pocos días de representarse la obra titulada *1864 y 1865*, me habló con una candidez que todavía provoca mi buen humor, de exigir a la empresa del Circo que le aumentara *a él solo* el tanto por 100 acostumbrado, y que diera un beneficio libre para... *él solo*. Éste es el primer ejemplo de que uno de los autores de una zarzuela se crea con más derechos que su compañero. Aunque comprendí que no tenía razón legal en que apoyarse, no me opuse a que procurara sacar el mayor producto posible *para él solo* de una obra, que en mi concepto, sólo dinero podía producir. Oculté cuidadosamente el evidéntísimo derecho que mis queridos discípulos y compañeros tenían conmigo para llamarse a la parte. [...] Téngase presente que aquí no se han ventilado otros intereses que los que, apartándose de sus compañeros, y a pesar de la costumbre, el Sr. Gutiérrez de Alba perseguía; porque mis discípulos y yo, ajenos a esta cuestión de *delicadeza* y de *decoro*, no hemos reclamado del señor empresario, ni un ochavo de decoro, ni un maravedí de delicadeza¹¹.

Arrieta también se queja de que, cuando fue a su casa, De Alba solo le habló de su beneficio y no del tanto por ciento, pues ya había recibido una negativa anterior de Arrieta a pedir el aumento del porcentaje de ingresos. Además, en ese momento ya había ofrecido la obra a otro teatro –el Teatro de la Zarzuela– sin haberle dicho nada al respecto, añadiendo Arrieta: “y supe otros muchos detalles que prueban hasta qué punto obraba con absoluto prescindimiento [sic] de sus compañeros; éste ha llegado hasta poner una nota en el libreto, *autorizando la representación de la obra en provincias con supresión de la música*. Califiquen esta conducta cuantos han escrito zarzuelas”¹².

Gutiérrez de Alba responde, en un comunicado escrito el 18 de febrero, que la revista es “su hija” y que ésta tiene un padre –él mismo– y catorce padrinos. Dirigiéndose a “su hija”, la revista, añade estas palabras sobre Arrieta:

no tiene sobre ti [la revista *1864 y 1865*] tantos títulos y derechos como se figura; pues al sacarte de pila, concurren con él nada menos que *trece* individuos, que tienen derecho a *llamarse a la parte*, aunque no lo harán, porque no se enoje tu padrino el Sr. Arrieta, que tan fácil es en cambiar de afectos. Tu padrino, por

⁸ *La Correspondencia de España*, 16-II-1865, p. 4.

⁹ *La Correspondencia de España*, 18-II-1865, p. 4.

¹⁰ *La Correspondencia de España*, 16-II-1865, p. 4.

¹¹ *La Correspondencia de España*, 18-II-1865, p. 4.

¹² *Ibidem*.

un exceso de modestia, y porque el público no se ha metido a preguntarlo, ocultó en el cartel su nombre entre los autores de la música. Hizo muy bien, hija mía, y Dios en el cielo le dará el premio que aquí niega a los pedantes y a los vanidosos. Si se acercare a hacerte alguna caricia, porque después de todo, bien lo mereces, dile que te recomiende a sus compañeros, los otros *trece* padrinos; pues, aunque algunos de ellos han muerto ya, sus herederos te tratarán con más amor que él te ha tratado. Pero si es, como me temo, un poquillo egoísta, y se niega a complacerte, yo te diré quiénes son, para que los busques; pero encárgales que no reclamen nada de tu padrino, porque te azotaría sin piedad, hoy que aún te hallas en su poder.

Tus padrinos músicos son tantos como los artículos de la fe; es decir, catorce. El primero Arrieta; del segundo al octavo sus siete apreciables discípulos; el noveno, el autor de la polka *No me lleves a Pol*; el décimo, el autor del *Canto llano*; el undécimo, Verdi, autor de *La Traviata*; el duodécimo, Castor¹³, autor del *Himno de África*; el décimo tercero, el autor del *Himno de Riego*, y el décimo cuarto, Mr. Rouget de L'Isle, autor de *La Marsellesa*¹⁴.

Destaca el hecho de que llame padrinos y no padres a los autores de la música, colocándolos, en todo momento, en un rango inferior. Además, en las primeras líneas ya insinúa que los discípulos de Arrieta no se atreverán a hacer nada que pueda enojarle. No parece tener nada en contra de estos pupilos de Arrieta, pues los califica de "apreciables". Sin embargo, al insinuar que no quieren molestar a su maestro, los presenta ante la opinión pública como cautivos del yugo de Arrieta.

Con motivo del estreno de *La ínsula Barataria*, la revista satírica *Gil Blas* había publicado una viñeta de Arrieta con sus discípulos, caricaturizados como pollos con cabeza humana.

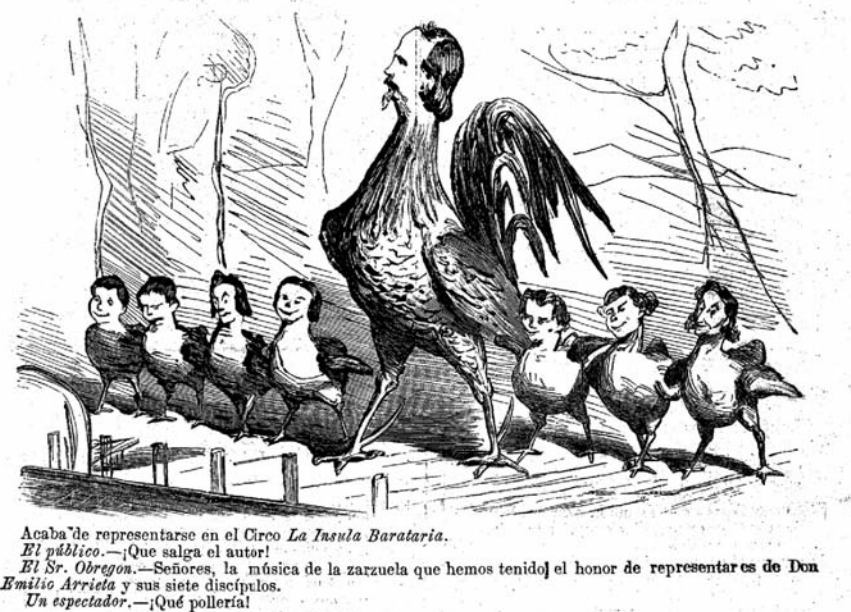


Imagen 1: Caricatura de Francisco Ortego Vereda (1833-1881) de Arrieta y sus discípulos¹⁵.

¹³ El nombre de "Castor" aparece así por errata del periódico. Se refiere a Juan de Castro.

¹⁴ *La Correspondencia de España*, 21-II-1865, pp. 3-4.

Esa caricatura viene a la mente cuando se leen los siguientes versos de la revista *1864 y 1865*: “Y el Circo! Si al Circo vas / y pides una chuleta, / te la sirven de Arrieta / con pollos; ya lo verás”¹⁶.

En opinión de Gutiérrez de Alba, el hecho de haber tomado melodías preexistentes despoja a estos músicos de ciertos derechos sobre la obra. Sin embargo, la aparición de algunos himnos y melodías populares parece responder a las necesidades del libreto, que no busca la originalidad sino pasar revista a los acontecimientos, personajes y aspectos más relevantes de la sociedad del momento. Un reflejo de la misma es difícil de concebir sin alguna alusión a la música que esa sociedad reconoce como suya.

Mientras Arrieta y Gutiérrez de Alba se enfrentaban públicamente, la revista seguía cosechando éxitos en el Teatro del Circo y la empresa del Teatro de la Zarzuela se preparaba para representarla con autorización del libretista. Entre el 15 y el 23 de febrero, el *Diario Oficial de Avisos de Madrid* anuncia los ensayos de *1864 y 1865* en el Teatro de la Zarzuela. Se crea un grave conflicto entre los dos teatros, pues uno tenía el permiso de Arrieta y otro el de Gutiérrez de Alba. El Teatro del Circo peleaba por mantener la exclusividad de la revista e intentaba impedir que se representase en un segundo teatro¹⁷. El 24 de febrero, cuando *1864 y 1865* alcanza la trigésima representación en el Teatro del Circo, se evidencia que el pulso lo ha ganado Arrieta:

Teatro de la Zarzuela

Nota: Apoyada la empresa de este teatro en una autorización explícita y terminante de D. José María Gutiérrez de Alba, autor de la revista *1864 y 1865*, y en la práctica que constantemente se viene observando en casos análogos, en los cuales ha bastado siempre el permiso de un solo autor, cuando las obras han sido de varios, para ponerlas en escena, dispuso y anunció la próxima ejecución de la mencionada revista, cuya obra retira hoy sin embargo, la empresa, acatando una orden del Excmo. Señor Gobernador de la provincia, por la que prohíbe que sea representada en este teatro¹⁸.

La prohibición es recogida ese mismo día, 24 de febrero, por otros periódicos, como *El Contemporáneo*, *La Correspondencia de España*... El *Gil Blas* va un paso más allá, afirmando que “aún suponiendo que la prohibición no fuera injusta, nadie se atrevería a negar que es ridícula. He aquí un *entrés* que ni la misma autoridad puede suprimir”¹⁹. Y ya el día 26, José María Cuenca escribe en *La Discusión*:

El Sr. Gutiérrez de Alba no tiene derecho, sin el consentimiento del autor de la música, a hacer representar su obra en otro coliseo, porque la obra no es suya solo, sino de ambos. Según nos han asegurado, el señor Gutiérrez de Alba ha conocido el error en que estaba y ha hecho las paces con el señor Arrieta²⁰.

Parece que ambos llegaron a un acuerdo que permitió que a los pocos días se representase la obra en el Teatro de la Zarzuela desde el sábado 4 de marzo, y en teatros de provincias. En Málaga, finalmente se estrenó también el 9 de marzo en el Teatro Principal, que ya finalizaba su tem-

¹⁵ *Gil Blas*, II, 6, 7-I-1865, p. 3.

¹⁶ José María Gutiérrez de Alba: *1864 y 1865*, Madrid, Imp. de Don Anselmo Santacoloma, 1865, p. 20.

¹⁷ El mismo conflicto se desarrollaba en dos teatros de Málaga en los que se ensayaba la obra: el Principal, que contaba con permiso de Arrieta, y el Príncipe Alfonso, que lo tenía de Gutiérrez de Alba. Cfr. *El Avisador Malagueño*, 22-II-1865, pp. 3-4.

¹⁸ *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 24-II-1865, p. 4.

¹⁹ *Gil Blas*, II, 13, 25-II-1865, p. 4.

²⁰ *La Discusión*, 26-II-1865, p. 1.

porada, con lo que solo se representó los días 9 y 12; y el 11 de marzo en el Teatro Príncipe Alfonso, donde hubo al menos otras siete representaciones de la revista antes de terminar la temporada.

Si bien se trató de una entente cordial, tal como se desprende de las palabras de Cuenca y del agradecimiento insertado al inicio de algunas ediciones del libreto²¹, Gutiérrez de Alba no olvidó lo sucedido y lo plasmó en su *Revista de un muerto, juicio del año 1865*, apropósito fantástico en tres cuadros y en verso, representado por primera vez en Madrid en el Teatro del Circo en enero de 1866, con música de Barbieri y Rogel, concretamente en un diálogo entre 1865 y el Esqueleto de 1864:

1864
—¿Y de teatros fue mejor?
1865
—Sí; en el Circo una revista
dio a muchos ciegos la vista...
y un tabardillo a su autor²².

Casi toda la prensa termina censurando la actitud de Gutiérrez de Alba, como publica *La Iberia*:

En el teatro del Circo empezó a venderse noches pasadas, anunciándola como “cuestión de tanto por ciento”, una intencionada caricatura del señor Ortego, en la que un autor aparece en traje de usurero, llevando su obra a una empresa que le sale a recibir con un bolsillo, mientras la otra de donde la retira, trata de barrer con una escoba la inmundicia que arroja de sí el negocio. Los personajes de la caricatura son muy conocidos y el señor Ortego ha estado oportunísimo, aprovechando un asunto digno de su satírico pincel²³.

2. Los Fernández Grajal y la ópera

La prensa también tuvo un papel activo fomentando la composición de obras musicales gracias a la difusión de distintas convocatorias, especialmente de concursos. Los hermanos Fernández Grajal participaron en dos de estos concursos: el convocado en 1867 para premiar la composición de óperas españolas y el que se convocó en 1870 para sustituir la marcha granadera por un nuevo himno nacional. El fallo del concurso de 1867 se dio a conocer dos años más tarde, después de que varias personas enviaran comunicados a la prensa para quejarse por la tardanza del jurado. La ópera *Una venganza*, de Manuel y Tomás Fernández Grajal, obtuvo un segundo premio *ex aequo* con *El puñal de misericordia*, de Rafael Aceves y Antonio Llanos. Ambas tenían libreto de Mariano Capdepón. El concurso de 1870 quedó desierto. La prensa refleja la convocatoria, las bases, el número de concurrentes y el fallo de estos concursos.

A partir de la década de 1880, y especialmente en los primeros años del siglo XX, Manuel y Tomás Fernández Grajal formaron parte del jurado de distintos concursos de composición musical.

²¹ “Cúmpleme declarar que una gran parte del triunfo lo debo a mi querido amigo el Sr. D. Emilio Arrieta y a sus apreciables discípulos”. José María Gutiérrez de Alba: *1864 y 1865: Revista cómico-lírico-fantástica*, Madrid, Imprenta de D. Anselmo Santa Coloma, 1865 (5.ª ed.), p. 3.

²² J. Mª Gutiérrez de Alba: *Revista de un muerto, juicio del año 1865*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1866, p. 17.

²³ *La Iberia*, 26-II-1865, p. 1.

La prensa difunde la información de estos certámenes y en ocasiones los promueve, como por el ejemplo el certamen popular de *El Diario de Murcia*, que en su cuarta edición de 1890 contó con un jurado musical compuesto por Pablo Hernández, Antonio López Almagro y Tomás Fernández Grajal.

Uno de los acontecimientos más importantes en la vida de Tomás Fernández Grajal fue el estreno de su ópera *El príncipe de Viana*, que tuvo lugar el 2 de febrero de 1885 en el Teatro Real. La noche del estreno, todo el mundo percibió que la obra se había ensayado poco y mal; incluso la romanza principal de la ópera no fue cantada por indisposición repentina del tenor. Lo que más sorprende es que, para su interpretación en el Teatro Real, la ópera escrita en castellano tuvo que ser traducida al italiano; incluso los carteles se escribieron en italiano.

Para colmo, la ópera de Tomás Fernández Grajal tuvo que competir con otra de autor español que también se estrenaba en el Real por las mismas fechas, pero sin haber pasado por un jurado: *Baldassarre*, de Gaspar Villate (1851-1891). La promoción en prensa de esta ópera fue impresionante, ya que el autor era íntimo amigo del dueño de *La Correspondencia Musical*, Benito Zozaya. Por desgracia, en lugar de celebrar que hubiera dos óperas españolas en el Real, parece que se alimenta la competencia entre ellas. Así, en marzo de 1885 leemos en *El Día*, a propósito de *Baldassarre*: “Estaba confiada la interpretación a los principales cantantes de la compañía: el maestro Villate debe a la empresa esta consideración. No podrán decir otro tanto los autores del *príncipe de Viana*”²⁴.

Todo esto causó una polémica sobre la ópera española de gran calado en la prensa y en la opinión pública, siendo este un tema conocido y estudiado. Los artículos sobre *El príncipe de Viana* no dejan de aparecer en toda la prensa: Peña y Goñi, Galdós, Bretón y otros aprovecharon este episodio para hablar de la ópera española. Bretón defendía especialmente a Fernández Grajal desde *El Liberal*:

El autor-compositor de *El Príncipe de Viana*, en otro país en que no haya tantos políticos como en España quieren hacernos felices, tanto motín y pronunciamiento como dichos señores nos regalan para demostrarnos la bondad de sus ideas, y tanta corrida de toros que consume la savia del público español, rebajando a los ojos del mundo civilizado nuestro nivel intelectual; en otro país, o en éste, a no pasar tanta desdicha como apuntado dejo, tal vez el maestro Fernández Grajal, a sus cuarenta años cumplidos, estrenara no su *segunda*, sino su *décima* ópera, y, quién sabe si España podría calificarle de artista insigne²⁵.

No solo se trataba de su segunda ópera sino que había sido escrita mucho antes de su estreno, lo cual no se aclara en prensa. Sus tres actos fueron concluidos en 1872, 1873 y 1878; y, poco antes de su estreno, el compositor añadió un preludio de marcado carácter español, que no se conserva pero que fue aplaudido unánimemente por crítica y público.

Años después, en respuesta al discurso de ingreso de Tomás Fernández Grajal en la Real Academia de Bellas Artes, Bretón diría que tras el infructuoso estreno de *El príncipe de Viana*, Grajal se dedicaría íntegramente al Conservatorio y no volvería a dar ninguna obra para el teatro, desistiendo de escribir más óperas. Esto no es totalmente cierto, pues si bien quedó muy desanimado y se dedicó a la docencia, aún encontró fuerzas para escribir más zarzuelas. Gracias a la prensa

²⁴ *El Día*, 1-III-1885, p. 3.

²⁵ *El Liberal*, 7-II-1885, pp. 2-3.

también sabemos que inició la composición de una ópera en cuatro actos con libreto de Baldomero Escobar, titulada *La esclava*, aunque no parece que llegase a terminarla²⁶.

3. Traducciones y adaptaciones: el juicio de *Carmen de Bizet*

En 1887, el empresario Ducazcal decide llevar a cabo en el Teatro de la Zarzuela una iniciativa que ya había propuesto Bretón años antes, alternando la puesta en escena de óperas de autor español con óperas del repertorio internacional traducidas al castellano: *La romería de Ploermel*, con letra de Manuel del Palacio sobre *Dinorah* de Meyerbeer; *Carmen* de Bizet, traducida por Rafael María Liern; *Fidelio* de Beethoven; *Der Freyschütz* de Weber; *Le nozze de Figaro* y *La flauta mágica* de Mozart; *Mignon* de Thomas; *Fausto* y *Mireille* de Gounod, así como obras originales de autores españoles como Chapí, Marqués, Chueca y Valverde, y Fernández Caballero. Tomás Fernández Grajal trabajó con la compañía como maestro concertador y adaptó la música de algunas óperas a los versos españoles.

Esto nos llevará al curioso asunto de la traducción de la ópera *Carmen*, de Bizet. El teatro de la Zarzuela y el Teatro Real competían con esta obra, si bien en el de la Zarzuela se cantaba en castellano. Su posterior representación por la compañía de Cereceda en teatros de Madrid y provincias, llevó a la casa francesa Choudens Fils a presentar una denuncia que llevó a los tribunales a este empresario, en un juicio muy mediático en el que testificaron varias personalidades del mundo del teatro y la música.

En octubre de 1889, Andrés Vidal y Llimona, como apoderado y representante general en España de la casa Choudens Fils, de París, propietaria de *Carmen*, presentó querrela criminal en el Juzgado de Instrucción del Este contra Guillermo Cereceda y Ángel Povedano, en la que se denunciaba el hecho de haber facilitado el último y utilizado aquel, un material fraudulento de partes y orquesta de dicha ópera.

Povedano era el archivero del Teatro de la Zarzuela. Ducazcal le había pedido que copiase el material de orquesta. Después Cereceda le pidió esas partituras y él se las prestó como un favor. Con ese material se representó *Carmen* múltiples veces por la compañía de Cereceda en el teatro Circo de Price de Madrid y en varios teatros de provincias. Cereceda había pagado derechos de representación a Andrés Vidal durante las primeras funciones, hasta que el traductor del libreto, Rafael María Liern, le dijo que la ópera en español era propiedad suya. Entonces, Cereceda decidió dejar de pagar hasta que se resolviese quién era el auténtico propietario de los derechos. Se interpuso la querrela y la policía requisó las partituras con las que ya se habían realizado 34 representaciones sin permiso de Vidal y Llimona.

El juicio se celebró en la Audiencia Nacional, los días 8 y 9 de enero de 1892, y la sentencia se dictó una semana más tarde. La prensa se hizo eco del juicio, transcribiendo al detalle las intervenciones de los acusados y acusadores, abogados y testigos. El objetivo principal era determinar si la ópera *Carmen* era de dominio público en España. Tanto Rafael María Liern como Tomás Fernández Grajal declaran que hicieron el arreglo de la ópera porque creían que la obra era de dominio público, ya que la legislación francesa establecía que los autores tenían cinco años para traducir sus obras a otros idiomas, tiempo ya transcurrido desde el estreno de la partitura de Bizet.

²⁶ *La Correspondencia de España*, 18-II-1886, p. 2.

Se preguntó por qué el Teatro Real estaba pagando derechos a la casa francesa por interpretar *Carmen* cuando Bizet había muerto sin hijos y su mujer había vuelto a casarse, lo que la privaba de sus derechos, mientras que la casa Choudens Fils solo tenía derechos editoriales y no de propiedad intelectual. El abogado defensor decía que el Teatro Real pagaba por los materiales, puesto que no había otros de orquesta que los que la casa francesa acaparaba.

El juicio era seguido muy de cerca por todos los implicados en el mundo de la ópera, pues se estaba debatiendo sobre prácticas comunes: la copia de material de orquesta por los archiveros, los derechos de propiedad intelectual, la traducción de libretos...

Se llamó a declarar como testigos a Liern, Tomás Fernández Grajal, Fernández Caballero, Chapí, Fiscowich, así como a varios trabajadores de teatros y editoriales. El propio archivero y copista Povedano, de 72 años, decía que toda su vida había copiado partituras como parte de su trabajo, si bien los trabajadores de las editoriales decían que esto sólo podía hacerse cuando faltaba alguna *particella* y con permiso de la editorial. Así se hacía habitualmente en varios teatros, como decían los testigos.

La sentencia fue absolutoria para los dos acusados, si bien se reservaba a las partes el derecho de emprender las acciones civiles de que se creyesen asistidas, para que pudiesen ejercitarlas ante el tribunal competente. Los periódicos señalaron que la Sala se basaba en considerar que *Carmen* era efectivamente de dominio público.

Resulta muy difícil encontrar información judicial del siglo XIX pero, en casos como éste, la prensa se convierte prácticamente en nuestra única fuente.