

# DESDE TEBAS AL TEATRO REAL: LA PRODUCCIÓN DE TEATRO LÍRICO DE EMILIO SERRANO A PARTIR DE LA CRÍTICA DE SUS PRIMERAS OBRAS

BEATRIZ ALONSO PÉREZ-ÁVILA  
Doctora por la Universidad de Oviedo  
Profesora de Educación Secundaria

## RESUMEN

Emilio Serrano y Ruiz fue uno de los compositores más importantes de la Restauración. Catedrático de composición del Conservatorio de Madrid durante veinticinco años, estrenó cuatro óperas en el Teatro Real y una quinta en el Teatro Colón (Buenos Aires). Sin embargo, al contrario que otros compañeros de su generación, su producción zarzuelística es escasa. En este estudio se reflexiona sobre la crítica de la zarzuela *El juicio de Friné* y la de su primera ópera, *Mitridates*, para relacionarla con la influencia que tuvo en su posterior obra y su ideario estético.

PALABRAS CLAVE: Emilio Serrano, *El juicio de Friné*, *Mitridates*, recepción crítica, teatro lírico español.

## ABSTRACT

Emilio Serrano y Ruiz was one of the most important composers of the Restoration period in Spain. He held a chair in Composition in the Madrid Royal Conservatory for 25 years and premiered four operas at the Teatro Real (Madrid) and another at the Teatro Colón (Buenos Aires, Argentina). However, unlike other composers of his generation, he wrote very few zarzuelas did not write many zarzuelas. This paper considers the reviews received by his zarzuela *El juicio de Friné* and his first opera, *Mitridates*, in order to examine their influence on his subsequent works and aesthetic ideas.

KEYWORDS: Emilio Serrano, *El juicio de Friné*, *Mitridates*, critical reception, Spanish Lyric Theat.

Emilio Serrano y Ruiz<sup>1</sup> (1850-1939) fue una de las figuras más importantes de la cultura madrileña de su tiempo. Destacado compositor, fue director artístico del Teatro Real, alcanzando relevancia también por su dedicación a la pedagogía a lo largo de cinco décadas en el Conservatorio de Madrid, donde llegó a ser catedrático de composición, siendo también maestro de música de la Infanta Isabel de Borbón. Fue una figura relevante de las instituciones culturales más importantes de su época, como el Círculo de Bellas Artes y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

---

<sup>1</sup> Para más información sobre el autor véase María Encina Cortizo Rodríguez: "Emilio Serrano a los cincuenta años de su muerte", *Cuadernos de música y teatro*, 1, 1990, pp. 95-119; y las dos tesis doctorales inéditas de 2015: Emilio Fernández Álvarez: *Emilio Serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*, Departamento de Musicología, Emilio Casares (dir.), Universidad Complutense; y Beatriz Alonso Pérez-Ávila: *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*, Departamento de Hª del Arte y Musicología, Mª E. Cortizo (dir.), Universidad de Oviedo.

Como compositor posee en su catálogo obras de todos los géneros. En concreto su producción lírica, que se desarrolla aproximadamente desde 1870 hasta 1920, incluye las óperas *Mitridates* (1882, Teatro Real, Madrid), *Giovanna la Pazza* (1890, Teatro Real, Madrid), *Irene de Otranto* (1991, Teatro Real, Madrid), *Gonzalo de Córdoba* (1898, Teatro Real, Madrid), *La maja de rumbo* (1910, Teatro Colón, Buenos Aires) y las zarzuelas *Se busca un rey* (1869, Circo de Paul, Madrid), *El juicio de Friné* (1880, Jardín del Buen Retiro, Madrid), *La balada de los vientos* (1908, no estrenada), *La voz de la tierra* (1909, no estrenada) y *La bejarana*, su última obra, compuesta junto a Francisco Alonso (1924, Teatro Apolo, Madrid). En este sentido, el compositor difiere de sus compañeros de generación, entre los que destacan las figuras de Bretón y Chapí, cuyas trayectorias se desarrollan en paralelo a la de Serrano y, a diferencia de éste, con un elevado número de zarzuelas en su corpus compositivo.

Supera los límites de este trabajo definir los motivos por los que Serrano dedicó sus mejores años a impulsar la ópera nacional, pero, sin duda, su postura se puede entender a la luz de los múltiples textos que conservamos escritos por Serrano que se centran en reflexionar sobre la música teatral. El más importante de todos es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, titulado *Estado actual de la música en el teatro*<sup>2</sup>. En este texto, Serrano realiza un repaso histórico sobre el género chico, la zarzuela grande y la ópera nacional, intentando situar los tres géneros a un mismo nivel, aunque acaba identificando la ópera nacional como una “nueva fase del Arte, tan de nuestro tiempo, tan moderna y que corona el desenvolvimiento de la actividad humana, encaminada a realizar el supremo ideal de la belleza”<sup>3</sup>. A pesar de dignificar tanto al género chico como a la zarzuela, no sigue el discurso ideológico de Barbieri, puesto que considera que los esfuerzos teatrales de los compositores han de seguir hasta el fin último del Arte – con mayúsculas –, la consecución del drama lírico u ópera nacional. Pese a albergar esta idea, Serrano defenderá en todos sus escritos la zarzuela, declarándose profundo admirador de Chueca y de Chapí y hasta sus últimos años alberga la esperanza de poder componer o estrenar zarzuelas. En este estudio nos centraremos en la recepción crítica de sus primeros estrenos teatrales, para descubrir si su influencia pudo ser decisiva en su deriva como compositor teatral.

En 1869, Serrano estrena la zarzuela en un acto *Se busca un rey*<sup>4</sup>, con texto de Carlos Coello y Andrés Ruigómez, que el compositor recuerda como un “pecado de mi juventud”<sup>5</sup> y cuya partitura se encuentra perdida en la actualidad. Un año más tarde, en 1870, obtiene el Primer Premio de Composición al finalizar sus estudios en el Conservatorio de Madrid, con lo que se le ofreció a Serrano un libreto de ópera escrito por uno de los autores más reputados de la España contemporánea, Mariano Capdepón, titulado *Mitridates*. Así comenzaba Serrano su labor como compositor lírico, con una zarzuela de un solo acto y con la posibilidad de componer una ópera de un escritor consagrado, aunque no conseguiría llevarla a escena hasta once años después. Mientras tanto, los

<sup>2</sup> Emilio Serrano y Ruiz: *Estado actual de la música en el teatro, discurso leído en la recepción pública de Emilio Serrano y Ruiz el día 3 de noviembre de 1901; y contestación de Ildelfonso Jimeno de Lerma*, Madrid, Imprenta de la Revista de Legislación, 1901.

<sup>3</sup> E. Serrano: *Estado actual de la música en el teatro...*, p. 24.

<sup>4</sup> Estrenada en el Circo de Paul. Cfr. *La Correspondencia de España*, 20, 4294, 24-VIII-1869, p. 3. De esta zarzuela de un acto no se han encontrado, hasta el momento, otras referencias hemerográficas.

<sup>5</sup> José Subirá Puig: *Biografía inédita del compositor Emilio Serrano y su época*, s/p, Biblioteca Nacional de Catalunya, Sig. P2/3 C63/81.

esfuerzos teatrales de Emilio Serrano continuaron. Se le ofreció primeramente la obra *El viaje de Biarritz*, que finalmente acabó en manos de Arrieta<sup>6</sup>. Y al tiempo que gestionaba con el Teatro Real el estreno de su primera ópera, llegó a sus manos el libro para otra zarzuela titulada *El juicio de Friné*.

Esta zarzuela se estrenó en el kiosco de los Jardines del Buen Retiro el 24 de julio de 1880<sup>7</sup> y se estuvo representando hasta finales de agosto<sup>8</sup>. Sin embargo, no fue bien recibida por la crítica coetánea, que se mostró mayoritariamente desfavorable, especialmente con el texto dramático, como evidencia este texto de *El Globo*:

Desde Tebas a los Jardines del Buen Retiro, Friné ha perdido alguna gracia. No es la cortesana admirable, encantadora, que recibía culto por su hermosura y por la belleza de sus formas. Es preciso confesar que los griegos están degenerados. [...] Yo creo que la numerosa concurrencia del Retiro esperaba algo más. Ver dos actos desprovistos de todo chiste, contemplar escena tras escena sin atractivo alguno con la esperanza de que al final se ha de hallar un resarcimiento que compense el sacrificio, y encontrarse con que no se cumplen los deseos acariciados, es más que suficiente para que el público vea caer impasiblemente, sin acordarse de pedir el nombre del autor del libro, ni premiar con aplauso al compositor, cuya música no deja de tener algunos números agradables, aunque peca de monótona. *El juicio de Friné* no merece un juicio serio y detenido<sup>9</sup>.

También la *Crónica de la Música* fue demoledora, considerando que “valía más que no se hubiese presentado”, ya que la obra “vale bastante poco, pero la ejecución que obtuvo valía bastante menos”<sup>10</sup>, criticando también duramente la música, que es considerada “tan ligera e insignificante que escapa a todo juicio”<sup>11</sup>.

A pesar de que ninguna crítica elogia la obra, no toda ella es tan destructiva. De este modo, por ejemplo, el *Boletín de Loterías y Toros* afirma que “en el Buen Retiro estrenóse el sábado próximo pasado la zarzuelita *El juicio de Friné*, cuya producción, si bien no reúne grandes condiciones artísticas, posee, sin embargo, buena versificación, excelente música y notables rasgos dramáticos”<sup>12</sup>.

Es curioso notar que prácticamente ninguna crítica hace referencia al nombre de los autores. Juan Utrilla<sup>13</sup> era un escritor que por entonces ya había alcanzado cierta fama, mientras que Serrano, por su parte, era casi un desconocido, salvo por su vinculación con el Conservatorio, primero como estudiante sobresaliente y después como profesor. Tan sólo dos críticas recogen sus

<sup>6</sup> Se trata de la zarzuela *De Madrid a Biarritz*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 24 de diciembre de 1869. Cfr. M<sup>a</sup> E. Cortizo: *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

<sup>7</sup> Este estreno es señalado por José Subirá: *Biografía inédita...*, s/p, aunque señala una fecha equivocada, refutada gracias a las fuentes hemerográficas. Cfr. “Teatros”, *Boletín de Loterías y Toros*, 30, 1535, Madrid, 26-VII-1880, p. 3.

<sup>8</sup> Cfr. *La Época* (23-VII-1880, p. 4; 27-VII-1880, p. 4; 20-VIII-1880, p. 4; 21-VIII-1880, p. 4; y 22-VIII-1880, p. 4), *El Imparcial* (24-VII-1880, p. 4; 26-VII-1880, p. 2; y 28-VII-1880, p. 4), *Diario Oficial de Avisos de Madrid* (25-VII-1880, p. 1; 22-VIII-1880, p. 3; 23-VIII-1880, p. 1), *La Unión* (29-VII-1880, p. 4; y 25-VIII-1880, p. 4), *El Globo* (29-VII-1880, p. 3; 22-VIII-1880, p. 3; y 25-VIII-1880, p. 3) y *La Iberia* (29-VII-1880, p. 4; 21-VIII-1880, p. 4; 22-VIII-1880, p. 4; y 25-VIII-1880, p. 4).

<sup>9</sup> “Jardines del Buen Retiro”, *El Globo*, 26-VII-1880, p. 3.

<sup>10</sup> “Las obras nuevas”, *Crónica de la Música*, III, 97, 29-VII-1880, p. 2.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> “Teatros”, *Boletín de Loterías y Toros*, XXX, 1535, 26-VII-1880, pp. 3 y 4.

<sup>13</sup> Así figura en el catálogo de Luis Iglesias de Souza: *Teatro Lírico Español*, Tomo II, A Coruña, Excma. Diputación Provincial de La Coruña, 1994, p. 447.

nombres, subrayándose el papel del joven compositor. “Anoche se estrenó en los jardines del Buen Retiro *El juicio de Friné*, letra del Sr. Utrilla y música del Sr. Serrano. La obra fue bien recibida, y se oyeron con mucho gusto diferentes números musicales del Sr. Serrano, primer premio del Conservatorio, que ya se ha distinguido en otras composiciones musicales”<sup>14</sup>.

El propio Serrano, con gran sinceridad, consideraba que “esta zarzuela vivió poco y hubiera debido vivir menos. A Utrilla no se le ocurrió otra cosa más galana que querer poner en ridículo un ídolo entonces popular y con justicia; y el resultado fue que nos pusimos en ridículo ambos autores pues con música resultaba peor”<sup>15</sup>. Aun así, también tiene Serrano agradecimientos y recuerdos positivos para la tiple Cecilia Delgado, de quien destaca sus dotes de bailarina, además de recordar con cierto asombro que la obra había gustado al maestro Caballero y al crítico Andrés Mellado, quien supuestamente escribió la crítica publicada en *El Imparcial* que es, sin lugar a dudas, la más positiva de todas, a pesar de que sobre el texto señalase que “no tiene nada de particular, porque si se encuentra algún que otro rasgo de buena versificación, es lánguida y ofrece pocos chistes”; respecto a la ejecución de la obra justifica el silencio del público ante la recepción y llama la atención sobre el drama, en concreto sobre el juicio a la cortesana, puesto que interesaba “saber hasta qué punto la señora Delgado, encargada de dicho papel, acudiría a la misma defensa en el terreno de las buenas formas. [...] Llegó por fin el momento crítico, y la joven artista se adaptó a la verdad dramática en cuanto las condiciones del público y la censura oficial lo permiten en estos tiempos”<sup>16</sup>. El crítico considera la música “muy superior a la letra” e incluso destaca algunos números, subrayando la labor del “joven profesor del Conservatorio D. Emilio Serrano”<sup>17</sup>.

La zarzuela está basada en el mito de Friné<sup>18</sup>, tal y como lo reciben los artistas del siglo XIX. La hetera Friné había sido acusada del delito de *asebeia* (impiedad), el mismo por el que se había condenado a muerte a Sócrates. La creencia popular había recogido que Friné se había exhibido –o había sido exhibida por su abogado Hipérides– desnuda ante el jurado, quien la absuelve extasiado por su belleza. Este mito es utilizado a lo largo del siglo XIX en diversas ocasiones, destacando principalmente las obras de Jean-León Gerome (1824-1904) *Phryné devant l’Aeropage* (1861) –que se encuentra en la colección pictórica del Kuntsthalle de Hamburgo– y la novela *Il proceso di Frine* (1883) escrita por Edoardo Scarfoglio (1860-1917).

El público conocía perfectamente la historia, de ahí la expectación que debía sentir ante la escena final, relatándose por este motivo, con gran detalle, lo que en escena sucedía:

Llega la acusada. Su preferido amante la defiende con frase ampulosa, y por fin, para mayor afecto, desata el *peplum* de Friné, dejando al descubierto un corpiño recamado de oro y unas piernas cubiertas con un pantalón blanco ajustado, de formas tan artísticas como si estuvieran esculpidas en mármol por el cin-

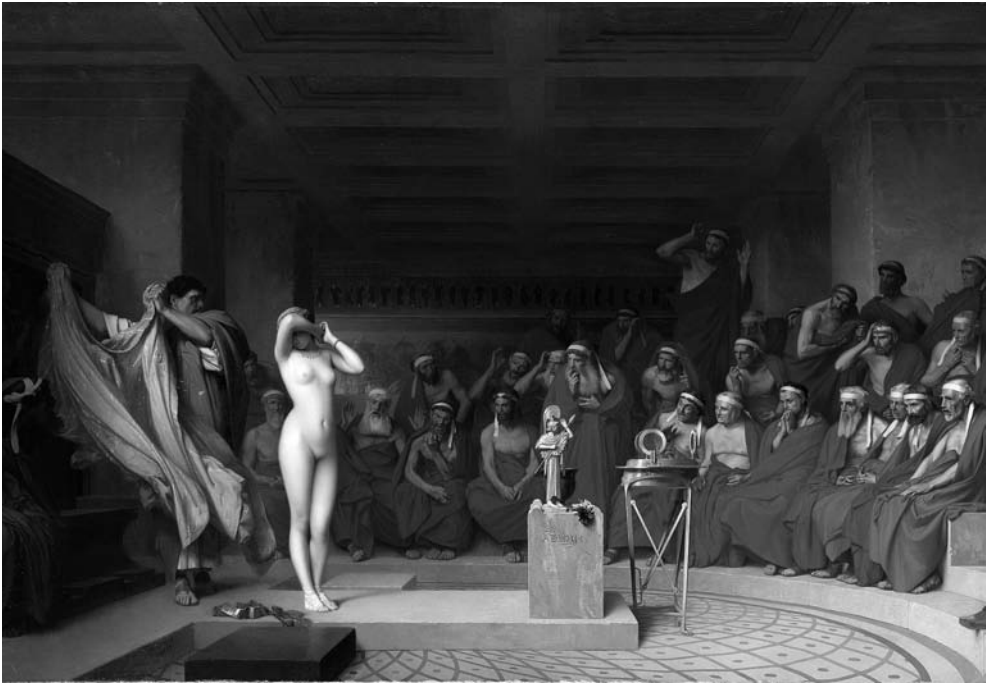
<sup>14</sup> *La Correspondencia de España*, 25-VII-1880, p. 3

<sup>15</sup> J. Subirá: *Biografía inédita...*, s/p.

<sup>16</sup> *El Imparcial*, 25-VII-1880, p. 3.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. los estudios de José Manuel Pérez-Prendes Muñoz-Arraco: “El mito de Friné”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 6, 1999, pp. 211-231; “El mito de Friné, nuevas perspectivas”, *Anuario. Real Academia de Bellas Artes de San Telmo*, 5, 2005, pp. 27-46; y “Del Mito de Friné al símbolo de Brunegilda: observaciones sobre la percepción histórica del cuerpo femenino”, *Cuadernos de historia del derecho*, 2, 2010, pp. 471-505. Cfr. también Catalina Aparicio Villalonga: “Friné y Teodota: dos modelos en la Atenas Clásica”, *Taula. Quaderns de pensament*, 41, 2007-2008, pp. 9-21.



*Phryné devant l'Aeropage*, 1861, Jean León Gérôme.

cel de Praxíteles. Los viejos se extasían y absuelven a la acusada. Las piernas en cuestión pertenecen a la señora Delgado, y desde *La isla de San Baladrán*<sup>19</sup> tienen ya por todo Madrid reputación extraordinaria, aunque anoche vimos que salían armadas, como salió Minerva de la cabeza de Júpiter<sup>20</sup>.

El mito hablaba del divino cuerpo de Friné. Sin embargo, la censura de la época impedía a los artistas mostrarse despojados de ropas en público, por lo que el efecto de ese desnudo teatral no podía ser el que sintieron los helenos. De hecho, hemos encontrado un interesante artículo de Fernández Bremón en el cual reflexiona sobre dicha polémica:

Yo no he querido ver *El juicio de Friné* en el Buen Retiro; hay en la majestad del desnudo algo de la castidad artística de la estatua; tiene la falsa desnudez de las mallas teatrales, un pudor fingido que me produce, sin querer, un efecto absurdo; la desnudez de los bailes modernos es una transacción entre el desnudo y el vestido, entre la honestidad y la licencia; se esconden las formas a la vez que se exageran; se ocultan las carnes y se imitan por procedimientos industriales; tienen algo de cómico; viene a ser un desnudo en calzoncillos<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Zarzuela en un acto de Cristóbal Oudrid, sobre un texto de Picón, estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1862. Cfr. Ramón Sobrino: "Oudrid, Cristóbal", *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. E. Casares (dir.). 2 Vols. Madrid, ICCMU, vol. 2, 2006, pp. 444-451.

<sup>20</sup> "Jardines del Buen Retiro", *El Globo*, 26-VIII-1880, p. 3.

<sup>21</sup> José Fernández Bremón: "La abuela de las *cocottes*", *El Liberal*, 28-VII-1880, p. 2.

Cabría pensar cuál fue la recepción –o incluso la decepción– al introducir un falso desnudo en escena y cuánto tuvo que ver con la recepción de la obra. A pesar de este supuesto fracaso, Serrano lograría con esta zarzuela tener una obra en cartel, que, según él mismo señalaría, le prepararía el terreno para su ópera *Mitridates*. De hecho, la obra se interpretó cuanto menos en once ocasiones durante ese verano, siendo así la obra teatral más representada de Serrano, solo superada por *La Bejarana* (1924).

Mientras tanto, Serrano llevaba años peleando por conseguir estrenar *Mitridates* en el Teatro Real, sobre la que había empezado a trabajar en 1871. La obra, dedicada por sus autores a la Infanta Isabel de Borbón en enero de 1878, no se estrenaría hasta 1882.

A pesar de la obligación que tenía el Teatro Real de representar una ópera española por año, Serrano tuvo que sufrir muchos trámites burocráticos y artísticos. Respecto a estos últimos, él recuerda los numerosos problemas que tenían los compositores españoles para encontrar cantantes de primer nivel que quisiesen estrenar sus óperas, para que los músicos de la orquesta se preparasen con profesionalidad y para que los empresarios del Real dispusiesen tiempo suficiente para los ensayos, que se dedicaban a obras de mayor relieve: “Hasta mi propio *Mitridates* constituía una dificultad –escribía Serrano–, porque no se trataba de una producción madura, sino de una obra juvenil”<sup>22</sup>.

Desde 1877 la misma prensa se hace eco de las dificultades sufridas para llevar esta ópera a escena. Los periódicos contemporáneos<sup>23</sup> señalan que en marzo de ese año el señor Robles, empresario del Real, había recibido *Mitridates* para ser valorada y poder ser representada. En la temporada 1878-79 fue admitida al concurso mediante el cual se seleccionaba una ópera española para ser representada en la temporada del Real<sup>24</sup>, y en noviembre de 1879 se anuncia que la obra ha sido aceptada y que podría ser representada esa temporada<sup>25</sup>. Sin embargo, la ópera no se representa ni en esta temporada, ni en las dos siguientes. En marzo de 1881, algunos diarios recogen la noticia de que, como la compañía estaba muy ocupada con los ensayos de *Lohengrin* de Wagner, posiblemente *Mitridates* se montaría para enero de 1882, cuando hubiera más tiempo<sup>26</sup>. Sin embargo, a medida que van pasando los meses, el público comienza a impacientarse, situación que se refleja en la prensa, mostrando *La Correspondencia Musical* su preocupación por lo que considera un desprecio hacia el joven compositor español y también hacia la prensa misma, ya que constantemente se anuncia el estreno de una ópera cuya fecha no acababa de concretarse<sup>27</sup>.

El elenco que estrenó *Mitridates* estuvo plagado de cantantes de segunda fila, lo que era habitual cuando se trataba de llevar a escena óperas españolas. Sólo hubo una excepción, ya que la famosa cantante Josefina Reszké aceptó interpretar el papel protagonista sin conocer tan siquiera a Serrano. Además, en *La Correspondencia musical* se publicó una pequeña nota que informa de que Gayarre y Uetam llegan a ofrecerse para tomar parte en *Mitridates*, aunque finalmente ninguno participa en su puesta en escena.

<sup>22</sup> E. Serrano y Ruiz: “Mi ópera *Mitridates*”, *Musicografía*, II, 19, noviembre de 1934, p. 243.

<sup>23</sup> *El Imparcial*, 3-III-1877, p. 3; *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 2-III-1877, p. 3; y *El Globo*, 2-III-1877, p. 3.

<sup>24</sup> Joaquín Turina: *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza, 1997, p. 130.

<sup>25</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 8-XI-1879, p. 3; *La Correspondencia de España*, 8-XI-1879, p. 3.

<sup>26</sup> *La Iberia*, 15-III-1881, p. 3; *La Discusión*, 13-III-1881.

<sup>27</sup> “Siguen anunciándose en el teatro Real la ópera del maestro Serrano, *Mitridates*; pero nunca llega la noche de la primera representación. ¿Cuándo cumplirá Vd. su promesa, señor Rovira? Nos parece que ya es hora.” *La Correspondencia Musical*, II, 54, 11-I-1882, p. 5.



El Teatro Real intentó ofrecer la ópera con el menor gasto posible, así que, exceptuando a Reszki, el resto del reparto fueron asalariados<sup>28</sup> quienes, en palabras de Serrano “no podían dar más de sí, ni cabía exigirles más de lo que hicieron”<sup>29</sup>.

Los ensayos fueron publicitados por la prensa, que no habla de las posibles apreciaciones personales que los músicos hacían de *Mitridates*, ni los problemas con los decorados –que se reciclaban de producciones anteriores, en posesión del teatro–; todo lo contrario, aparece reflejada la satisfacción con la que ensayaban dirigidos por el director de orquesta Juan Goula y Francesco Saper, encargado de la escena<sup>30</sup>; y dan muestras del gran optimismo con el que se vislumbraba la carrera de Serrano, considerado toda una promesa de la ópera española<sup>31</sup>.

La ópera se estrenó el 14 de enero de 1882 y en general la crítica fue muy favorable, anunciando la habitual venta del libreto<sup>32</sup> y resumiendo el argumento<sup>33</sup>. Además, la prensa intentaba preparar al público para valorar una ópera española de un autor novel, realizando, además, una labor didáctica al difundir el análisis de la obra y del argumento<sup>34</sup>.

Las fuentes hemerográficas recopiladas permiten destacar varias ideas. Todas reflexionan sobre la búsqueda de la ópera nacional, cuestión que en esta época causa verdadera obsesión, por lo que un estreno de un joven creador se ve como una esperanza de futuro y, en algunos casos, se le dedican excesivos halagos. Por otro lado, se insiste en que es una obra inicial y, por lo tanto, es considerada un primer paso, con defectos habituales en el que era casi su primer estreno teatral, puesto que hay que tener en cuenta que la composición de esta ópera es previa a la de *El juicio de Friné*. No sólo los procedimientos técnicos por parte de Serrano no están claros, sino que también la prensa desconoce cómo va a ser el estilo del autor.

Todos los críticos, con la llamativa ausencia de Peña y Goñi, realizan extensas reseñas sobre la ópera de Serrano, de las cuales destacamos algunas valoraciones personales. En primer lugar, la ofrecida por *Un Músico Viejo*<sup>35</sup>, quien destaca que Serrano “está perfectamente iniciado en los secretos del arte, y que es algo más que una mera esperanza para el porvenir” y considera que “el alumno se ha convertido en maestro”<sup>36</sup>. El crítico ve en esta ópera una primera y exitosa prueba, un “ensayo”, aunque tiene los correspondientes defectos “inevitables en toda primera tentativa”. Sobre el estilo compositivo de Serrano, recoge la polémica que suscitó entre wagnerianos y antiwagnerianos:

¿A qué escuela musical pertenece el maestro Serrano? preguntaban muchos. ¿Es wagnerista o italiano? Nosotros creemos que no es lo uno ni lo otro. El compositor de que nos ocupamos, conoce todos los géneros,

<sup>28</sup> *La Correspondencia Musical*, I, 7, 16-II-1881, p. 6. El resto del reparto fue: Mitridates: el señor Broggi; Xífares: el señor Aramburo; Farnaces: el señor Vidal; y Arbates: el señor Celestini.

<sup>29</sup> E. Serrano y Ruiz: “Mi ópera *Mitridates*...”, p. 243.

<sup>30</sup> *La Correspondencia de España*, 19-XII-1881, p. 2.

<sup>31</sup> *La Correspondencia Musical*, I, 50, 14-XII-1881, p. 6.

<sup>32</sup> *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 2, 15-I-1882, p. 14.

<sup>33</sup> “El argumento de *Mitridates*”, *La Correspondencia Musical*, I, 51, 21-XII-1881, pp. 4 y 5; “Los espectáculos, Argumento de *Mitridates*”, *La Iberia*, 14-I-1882, p. 3; “*Mitridates*” *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7-I-1882, p. 2; “*Mitridates*” *La discusión*, 12-I-1882, p. 2; y “*Mitridates*”, *La Época*, 13-I-1882, p. 3.

<sup>34</sup> J. Subirá: *Biografía inédita*..., s/p.

<sup>35</sup> *Un Músico Viejo* ha sido identificado por José Ignacio Suárez como Felipe Pedrell. Cfr. José Ignacio Suárez García: “La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, 2007, pp. 78 y 122.

<sup>36</sup> *Un Músico Viejo* (pseudónimo de Felipe Pedrell): “Revista de Teatros, Teatro Real, *Mitridates*, Ópera en tres actos del maestro Serrano”, *La Correspondencia musical*, II, 55, 18-I-1882, p. 2.

acepta las excelencias que cada uno encierra y no ha tomado aún filiación artística conocida. En *Mitridates*, que, como hemos dicho, es un ensayo, una obra de prueba, hay de todo; a veces se rinde culto a la melodía, manejada al estilo italiano, a veces predomina el lujo de la instrumentación como elemento si no superior igual al de la parte vocal, desapareciendo entonces toda imitación de lo que hemos convenido en llamar escuela antigua. Hoy por hoy, el maestro Serrano, es un ecléctico que no ha fijado aún su modo de ser artístico y que sin duda sabrá aprovechar los consejos de la experiencia para decidirse definitivamente y adoptar el partido que se halle más en armonía con sus gustos, sus aficiones y su talento<sup>37</sup>.

Goizueta alaba la ópera de Serrano, como primera ópera. Sin embargo, critica duramente sus influencias wagnerianas:

Desgraciadamente, sigue el mal camino por donde marchan a ojos cerrados los que en el día componen óperas. Ese afán de que la orquesta desempeñe el papel principal en los dramas líricos; esa especie de monomanía en sacrificar la idea melódica, haciéndola desaparecer en las nebulosidades armónicas, esa moda, digamos así, de inversión de papeles trastornando el orden hasta hoy establecido, relegando a último término a la melodía, convirtiendo a los cantantes en instrumentos; ese mal aventurado género llamado *música del porvenir*, va surtiendo sus deplorables efectos, y al señor Serrano, con sentimiento lo digo, lo veo inclinado a seguir las huellas de tantos otros, a juzgar por su ópera *Mitridates*<sup>38</sup>.

El *Diario Oficial de Avisos de Madrid* nos ofrece dos crónicas de relieve; la primera, es uno de los análisis previos al estreno, en el que además de desmenuzarse la obra, se la considera de gran mérito, otorgándosele un gran porvenir a su autor y animándole a continuar el camino comenzado<sup>39</sup>. La segunda, tras el estreno, comentaba las circunstancias propias del mismo<sup>40</sup>, sin detenerse tan pormenorizadamente como los dos críticos anteriormente citados.

La crítica se muestra unánime a la hora de valorar la labor de Reszké, omitiendo comentarios sobre la labor del resto del elenco. Sin embargo, Serrano es mucho más específico, guardando un recuerdo pésimo del resto de los cantantes. En este sentido, la crítica es más bondadosa, intentando justificar algunas interpretaciones con excusas plausibles e incluso se subraya el papel de Broggi en algunos números de mérito<sup>41</sup>.

Muñiz Carro critica severamente el libreto, del que considera que “valiera más no hablar”, y ofrece una opinión negativa de los decorados y de la mayoría de los intérpretes, pero subraya nuevamente la esperanza de futuro que supone Emilio Serrano, defendiendo que deben perdonársele los pequeños errores propios de la juventud<sup>42</sup>.

Pero la crítica fundamental es la publicada por José María Esperanza y Sola, en la que, además de reseñar otros acontecimientos musicales, hace un repaso a todas las circunstancias de la ópera, su música, su libreto y su estreno. En ella recoge ideas anteriormente citadas de otros críticos. Como hizo también Muñiz Carro, critica duramente el libreto, pero elogia firmemente la música, insistiendo en que Serrano es una promesa convertida en realidad, con asentados conocimientos de los procedimientos compositivos, que debe continuar la senda iniciada como operista: “La obra,

---

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> José María de Goizueta: “Revista musical, Teatro Real, *Mitridates*”, *La Época*, 19-1-1882, p. 2

<sup>39</sup> “*Mitridate*”, *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 7-1-1882, p. 2.

<sup>40</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 15-1-1882, p. 2.

<sup>41</sup> *La Correspondencia de España*, 19-1-1882, p. 2.

<sup>42</sup> J. Muñiz Carro: “Teatro Real”, *Crónica de la Música*, V, 174, 18-1-1882, pp. 3 y 4.



pues, del Sr. Serrano es un primer paso afortunado, que debe, y con razón, animarle a proseguir con fe y energía, que harto necesita de ambas, la difícil y espinosa carrera de compositor dramático<sup>43</sup>. Señala algunos *lunares*, como es un excesivo ritmo armónico y modulatorio, la densa orquestación y el uso, en ocasiones equivocado, de ciertas tesituras. A pesar de esto, considera que la línea melódica es bella e inspirada.

En la fecha del estreno de *Mitridates*, Tomás Bretón se encontraba disfrutando de su pensionado de mérito en Roma y la única información que posee de la misma es la de las críticas coetáneas, así pues, al igual que estamos haciendo en este trabajo, expone su opinión de la ópera de su colega partiendo exclusivamente de la prensa contemporánea, en un testimonio de excepción:

Ayer he recibido periódicos mandados por Lopetegui con las críticas de *Mitridates*. [...] De ellas se desprende que no ha gustado y sin embargo, debo escribirle dando la enhorabuena, porque el convencionalismo que nos ahoga vela de tal suerte el *fiasco* que, uno que no conociera el terreno podría creer hasta que había sido un triunfo. Esto prueba que estamos muy mal en música y que los críticos como no tienen modelos propios a qué referirse, son benévolos con todo lo que se presenta. Desarrollando esta tesis pudiérase escribir un libro, por lo cual prefiero en este momento hacer punto<sup>44</sup>.

La crítica, sin lugar a dudas, estaba condicionada, así que, a pesar de la opinión de Bretón, creemos que la ópera sí tuvo éxito, representándose seis veces. Además, el "Preludio" de *Mitridates* fue interpretado en diversas ocasiones, como en el concierto benéfico ofrecido por la Unión Artístico-Musical en el Teatro Apolo, el día 27 de marzo de 1883<sup>45</sup> o en la temporada de verano de la misma orquesta, en el 21<sup>er</sup> concierto celebrado en el Jardín del Buen Retiro, el 24 de agosto de 1883<sup>46</sup>. Por otra parte, Serrano firma un contrato con la casa editorial milanesa Lucca –la más importante del panorama lírico hasta la aparición de Ricordi–, el 11 de octubre de 1883, por el que cede a esta editorial la propiedad de la obra para que editase la partitura de canto y piano<sup>47</sup>. Los representantes de Lucca habían acudido durante el verano a negociar el contrato al Gran Hotel de El Sardinero, que era donde se encontraba Serrano en ese momento, y fue allí donde se firmó el contrato<sup>48</sup> por el que Lucca sería la propietaria y gestionaría la ópera si se estrenaba en Italia, otorgando a Serrano la mitad de los beneficios. En esta edición, la obra presenta el texto traducida al italiano por Ernesto Palermi.

Tras este breve repaso por la recepción crítica de sus dos primeras obras líricas, una zarzuela y una ópera, si bien no podemos concluir que su trayectoria compositiva estuviese marcada por la recepción crítica de estas iniciales piezas escénicas, sí que parece claro que uno de los motivos por los cuales a lo largo de los años 80 y 90 no vuelve a escribir una zarzuela pudo ser el fracaso de *El juicio de Friné*, a la vez que los unánimes ánimos recibidos desde la crítica musical madrileña por *Mitridates* le animaron, sin duda, a componer sus óperas *Giovanna la Pazza*, *Irene de Otranto* y *Gonzalo de Córdoba*.

<sup>43</sup> José María Esperanza y Sola: "Revista Musical", *La Ilustración Española y Americana*, XXVI, 3, 22-I-1882, pp. 6 y 7. Esta crítica está recogida en *Treinta años de crítica musical*, Vol. I, Madrid, Viuda de Tello, 1906, pp. 369-376.

<sup>44</sup> Tomás Bretón y Hernández: *Diario 1881-1888*, Tomo I, ed. crítica Jacinto Torres, Madrid, Acento, 1995, p. 111.

<sup>45</sup> *La Correspondencia Musical*, III, nos. 116 (22-III-1883, p. 3 y 6) y 117 (29-III-1883, p. 4).

<sup>46</sup> "Jardín del buen Retiro", *La Correspondencia Musical*, III, 139, 30-VIII-1883, p. 5.

<sup>47</sup> E. Serrano y Ruiz: *Mitridate*, Milán, Lucca, 1883.

<sup>48</sup> *Boletín de Comercio*, 16-IX-1883, s/p.