



ORQUESTA Y  
CORO DE LA  
COMUNIDAD  
DE MADRID



25


Tomás Bretón

# Tomás Bretón



Diseño: Alberto Corazón





## **TOMÁS BRETÓN**

### **ENTRE LA ÓPERA Y EL GÉNERO CHICO**

### **UNA MÚSICA PARA EL TEATRO**

#### **RESEÑA BIOGRÁFICA**

Tomás Bretón es uno de los nombres más importantes del teatro musical español del siglo XIX. Un nombre especialmente vinculado al problema de la génesis de la controvertida ópera española, pero conocido popularmente por la famosa partitura de uno de los éxitos del género chico más sobresalientes, el sainete lírico *La verberna de la Paloma* (1894), curiosa paradoja. Compositor de amplios registros, hombre de teatro, director de orquesta, violinista y musicólogo español, ensayista, Tomás Bretón nació en Salamanca el 29 de diciembre de 1850. Sus primeros estudios musicales los realizó en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy de Salamanca, donde también se ganaría la vida formando parte de pequeñas orquestas locales, en iglesias, salones y teatros. Pronto se marcha, con dieciséis años, a Madrid, donde conocería a otro de los grandes músicos de la época, aunque de una generación anterior,

Francisco Asenjo Barbieri, llegando a tocar en su orquesta. Allí decide continuar su aprendizaje en el Real Conservatorio de la capital, en esta ocasión con el maestro Emilio Arrieta. También fue director de orquesta del Circo Parish, donde compuso pantomimas y música de baile. Poco después se marcha a estudiar becado por la Escuela Española de Bellas Artes de Roma y viaja a Milán, Viena y París, bajo la protección de Alfonso XII y los condes de Morphy. Su estancia en Roma y en las otras capitales europeas contribuirá a sus amplios y variados conocimientos operísticos, cuyas formas intentaría introducir en el ambiente musical español, con la idea de incorporar el teatro musical español a la gran tradición europea de la ópera de la segunda mitad del siglo XIX: Gounod, Bizet, Offenbach, Verdi, Wagner...

Ya en Madrid nuevamente, ostenta la Cátedra de Composición del Real Conservatorio, para más tarde convertirse en el director de esta significativa institución académica y musical. Entre sus reconocimientos hay que subrayar el premio de composición del propio Conservatorio que recibió en 1872, junto con Ruperto Chapí. A partir de aquí, funda la Unión Artística Musical, de la que sería su director durante muchos años, y entre cuyas ideas, al igual que había ocurrido con Barbieri, ¿otro de sus maestros musicales?, destaca el propósito de impulsar una música diferente, y ayudar a estrenar obras extranjeras y españolas que se apartaran de los cauces

más comerciales, dentro de esa idea general de contribuir a la creación de una ópera nacional autóctona<sup>1</sup>, igual que estaba ocurriendo en el resto de Europa.

En esta misma línea de actuación, además de su amplia labor musical, también nos dejó constancia de sus ideas musicales en varios testimonios escritos de reflexión histórica y teórica: *Más a favor de la Ópera Nacional* (1875)<sup>2</sup>, los *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción del Señor D. Tomás Bretón* (1896)<sup>3</sup>, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid* (1904)<sup>4</sup>, *La Ópera Nacional* (1906)<sup>5</sup>, *La música y su influencia social* (1905)<sup>6</sup>, y los *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción del Sr. D. Tomás Fernández Gralal [Contestación de D. Tomás Bretón]* (1905)<sup>7</sup>. Especialmente importante es su *Diario* (1881-1888) inédito —hoy en día recuperado<sup>8</sup>— donde encontramos un detallado relato autobiográfico, también de la época de la Restauración, en torno a sus inquietudes artísticas y estéticas. A todo ello, tenemos que añadir además sus aspectos docentes, donde llegaría a crear su propia escuela musical, con otros compositores de cierto interés como es el caso de José Muñoz Molleda. Murió en Madrid el 2 de diciembre de 1923<sup>9</sup>.

Su larga trayectoria vital abarca, pues, uno de los periodos más intensos de la vida nacional, desde los años de la optimista Restauración y el Fin de Siglo has-

ta la esencia de los hombres el 98 y la Edad de Plata de la cultura española, un período en el que convergen nombres como Benito Pérez Galdós, “Clarín”, Manuel y Antonio Machado, Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ignacio Zuloaga, o los más jóvenes Federico García Lorca, Pablo Ruiz Picasso y Manuel de Falla.

## **HACIA LA ÓPERA ESPAÑOLA: ENTRE *LOS AMANTES DE TERUEL* (1889) Y *LA DOLORES* (1895)**

Pero Tomás Bretón es conocido por el gran público gracias a *La verbena de la Paloma*, un sainete lírico de gran calidad artística y que debe considerarse sin ningún género de dudas como una de las obras más importantes del teatro español de todos los tiempos. Sin embargo, en Bretón, además de la fuerza de su sainete, también encontramos otros registros de cierta consideración y calado cultural. Mucho más cuando sabemos que durante toda su vida combatió en defensa de la creación de una ópera nacional autóctona y original en la línea de Barbieri que, en contraste con la situación del teatro musical español de aquellos años, impulsara la renovación y el cambio de la música y los compositores españoles, demasiado afincados en las formas y los tópicos de siempre. Este proyecto, desafortunadamente, no llegaría a cuajar ni en

la música ni en la escena española, al menos con la fuerza que se pretendía<sup>10</sup>, cuyos derroteros artísticos se debatían entre un sistema de producción teatral, que vivía muy al margen del arte culto, y tal vez demasiado apegado a las leyes de la oferta y las demandas de unos públicos, sensiblemente muy diferentes de la alta burguesía, culta y adinerada, que había facilitado la fuerte tradición operística del resto de Europa<sup>11</sup>. Bretón, en este intento de producir una ópera española, compuso varias obras líricas de cierto relevancia artística que, sin embargo, no fueron muy bien acogidas por la cultura musical de la época. Un mundo poco amigo de las novedades y demasiado acostumbrado al manoseado italianismo de la ópera, y un público que sólo otorgará su aplauso a las novedades de un teatro más ligero y de sonoridades más frescas, como el que podía verse y oírse en las piezas del género chico. En cualquier caso, a pesar de este desolador panorama para la innovación tanto en el teatro como en la música, logró llevar a la escena algunas obras importantes.

Su primer intento en defensa de una ópera nacional es la pieza trágica *Guzmán el Bueno*, con libro de Antonio Arnao<sup>12</sup>. Ópera en un acto en la que se recrea este mito de la historia y la literatura española, que, por otra parte, había gozado de mucha vitalidad en la tradición del drama musical y la tragedia, significativamente desde el siglo XVIII. Bretón recoge esta herencia y la actualiza como ejem-



plo de su concepción nacionalista: la tradición española. De una u otra manera, después de muchos contratiempos, pues no hay que olvidar que se trata de una obra temprana, la obra subiría al escenario del Teatro Apolo en noviembre de 1876. Toda una premonición del éxito que este mismo escenario le daría dieciocho años después con el estreno de *La verbena de la Paloma* en 1894.

En cualquier caso, al ensayo de *Guzmán el Bueno* le siguen algunas obras mayores, entre las que sobresalen, de manera muy considerable, el drama lírico en cuatro actos y un prólogo *Los amantes de Teruel* (1889)<sup>13</sup>, recreación musical sobre el conocido drama romántico de Juan Eugenio Hartzenbusch y la leyenda antigua del amor trágico entre Diego Marcilla e Isabel de Segura. Una obra de amplios fustes artísticos, recuperada hace pocos años que, sin embargo, tuvo algunos problemas para estrenarse, pues suponía una fractura importante (musical, escénica, técnica y de producción) respecto a las modas y los esquemas teatrales del Madrid del último tercio del siglo XIX. Finalmente, se estrenó en el Teatro Real de Madrid, el 12 de febrero de 1889, con una entusiasta acogida de público y crítica y cierta polémica. También se puso en escena en el Gran Teatro del Liceo, la noche del 10 de mayo de ese mismo año, donde sí obtendría un rotundo éxito, que le llevaría, incluso, a un cierto reconocimiento fuera de nuestras fronteras en los escenarios de Viena y Praga. El propio Galdós, para

quien Bretón era un “wagneriano”, llegó a considerarla “lo mejor que hasta ahora se ha escrito por músicos españoles en el género lírico serio”. Sin embargo, a pesar de este juicio, hasta hace bien poco tiempo, que la recuperara el Teatro de la Zarzuela (1998), la obra ha permanecido prácticamente en el olvido.

Después de *Los amantes de Teruel*, otra obra significativa por su impacto y audacia es *Garín o L'ermita di Montserrat* (1891)<sup>14</sup>, una ópera en cuatro actos, con libro de Cesare Cereal, estrenada con éxito la noche del 1 de mayo de 1892 en el Teatro el Liceo de Barcelona, por encargo del propio teatro gracias a su éxito anterior. La obra desarrolla la leyenda montserratina de Garín sobre el conocido poema épico *El Monserrate* (1587), del capitán Cristóbal de Virués. Esta nueva ópera de Bretón llamó especialmente la atención por una arriesgada mezcla musical de reminiscencias wagnerianas y sus ímpetus nacionalistas, con la aparición de la sardana como uno de sus momentos musicales más sobresalientes y originales. La obra volvería a la escena barcelonesa en 1893, en esta ocasión al Teatro Tívoli.

De una u otra manera, y a pesar de todas las contrariedades de la ópera española, estas obras –muy nuevas en el panorama de la música teatral de aquellos años– abrieron el camino a otros proyectos más interesantes, como es el

caso de *La Dolores* (1895)<sup>15</sup>, un drama lírico en tres actos, sobre el drama del mismo nombre de Feliú y Codina, estrenado con cierta expectación en el escenario madrileño del Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1895, dentro de la estética más afortunada del drama rural de finales del siglo XIX, en el que se hacen muchos guiños a la tradición teatral y musical española. Una fuerte tendencia del teatro español y la novela del último tercio del siglo XIX de la mano de sucedáneos como el ruralismo, el regionalismo o el provincianismo que quedaba garantizado en la novela y el teatro, en autores como Valera, Alarcón, Palacio Valdés, el mismo Feliú y Codina, Blasco Ibáñez, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero o López Pinillos en un largo etcétera. *La Dolores* de Bretón servía como ejemplo del nacionalismo radical y de una forma de entender la escena musical, que, paradójicamente, tendrá mucho que ver con la recuperación contemporánea del sainete y sus otros parientes menores, algo que muy acertadamente señalaría Yxart en *El arte escénico en España*<sup>16</sup>, y en donde podía comprobarse una especie de realismo escénico “a la española”, al que contribuiría sobremanera la brillantez de las jotas y las canciones que Bretón había compuesto para esta exitosa y conseguida ópera española, de reminiscencias zarzueleras y castizas, en una línea muy diferente a las coordenadas en las que se había movido hasta ese momento.

Otra obra importante, en una línea bien distinta es su versión operística de *Don Gil de las calzas verdes* (1910), una ópera o comedia lírica, como la llaman sus autores, en tres actos, sobre la adaptación de la famosa comedia homónima de Tirso de Molina, que realizara el prolífico sainetero Tomás Luceño en 1902 para el Teatro de la Comedia. Después de algunos contratiempos y dificultades, la obra se estrenaría en el Teatro Tívoli de Barcelona, en 1914. En esta ocasión se trata de una mirada hacia la escena de los Siglos de Oro, dentro de una de las tendencias más usadas por autores y músicos en la segunda mitad del siglo XIX<sup>17</sup>, y que consistía en la adaptación del teatro clásico. Una práctica teatral habitual dentro del mundo del teatro que, sin embargo, en el caso de Bretón, hay que relacionar necesariamente con las posturas teorizantes de Barbieri, quien se encontraba mediatizado por una estética muy apegada a recreaciones folcloristas y tradicionales, con la idea, compartida por Bretón, de crear un Teatro Lírico Nacional, con sus propios rasgos, diferenciados del *furor filarmónico* de los modelos operísticos importados, esencialmente, de Italia y Francia. Se trataba, pues, de acuerdo con cierta concepción estética de corte más o menos nacionalista, de constituir un teatro musical que, deliberadamente, hundiera sus raíces en la literatura y la música antigua. Con todo, la comedia clásica resultaba un modelo más que convincente, nada despreciable, a la hora de proveer de materia dramática al libro de zarzuela o de ópera –también en el género chico– que, de esta forma,

no traicionaría aquel carácter *autóctono* que, con cierto tono combativo, debía exhibir sin ningún tipo de prevenciones o reparos estéticos e ideológicos. *Don Gil de las calzas verdes* representaba una decidida apuesta por reivindicar nuestro teatro de los Siglos de Oro<sup>18</sup>, como uno de los ejes fundamentales de la ópera española.

## **BRETÓN Y LOS CONTEXTOS DEL GÉNERO CHICO**

Sin embargo, su éxito y su reconocimiento en el mundo del teatro musical no le vino de la mano del teatro grande, a pesar de los concienzudos intentos de *Los amantes de Teruel*, *Garín*, *La Dolores* o *Don Gil de las calzas verdes*. El aplauso unánime de público, taquilla y crítica lo tuvo en el género chico. Allí nos encontramos con un Tomás Bretón muy imbricado en el sistema de producción teatral de la época, pues es en el marco del teatro por horas donde el músico conoce el teatro *por dentro*: los actores, los empresarios, los autores, los recursos escénicos, los músicos más populares, los gustos del público... Allí alternaría con Tomás Luceño, Miguel Echegaray, Calixto Navarro, Salvador María Granés, Ricardo de la Vega, Federico Chueca, Joaquín Valverde: una larga y extensa nómina de autores y músicos que podríamos considerar, incluso, como la otra generación del 98, la *generación del género chico*.<sup>19</sup>

Efectivamente, el último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX constituyen uno de los períodos más ricos e interesantes de la tradición del teatro corto en la historia del teatro español, a pesar de la desconsideración que tradicionalmente ha tenido la crítica. Los años de género chico son un período en el que la literatura sufre un fuerte y complicado proceso de transformación desde los modos realistas y naturalistas, que difícilmente se hacían con un lugar dentro del género dramático, muy anclado aún en el historicismo romántico y en la alta comedia de factura costumbrista, y que, como nos señala Yxart en *El arte escénico en España*, podía encontrar en el sainete del género chico una cierta renovación de corte realista, de acuerdo con los nuevos soportes estéticos que sí habían triunfado en el mundo de la novela, pero se resistían aún a entrar en ese otro mundo mucho más complejo y conservador de la escena. Un problema con el que Bretón ya se había enfrentado en su concepción operística, donde opta por la vertiente tradicional y castiza (recordemos las jotas de *La Dolores* o la sardana de *Garín*).

Aunque bien es cierto que el teatro corto, muy especialmente el sainete, el baile dramático y la tonadilla escénica no habían sido desterrados de la práctica escénica, también es cierto que tras las reformas neoclásicas se había producido un cierto acartonamiento estético, que más tarde o más temprano hubiera derivado en un ana-

cronismo impropio de unos géneros que, si se habían perpetuado en la escena española, había sido precisamente por su extraordinaria capacidad de irse acomodando a los tiempos y sus nuevas circunstancias con una vocación rabiosamente contemporánea. Así, la ausencia del prestigio literario o la no necesidad de adaptarse a ninguna norma más allá de satisfacer los gustos del público más mayoritario y más popular habían diseñado un tipo de teatro francamente permeable a los nuevos contextos sociales y estéticos. Y todo ello, de acuerdo con un fuerte discurso cómico, presente al menos en la mayor parte de las obras.

Sin embargo, aunque estas tradiciones se habían mantenido con cierta constancia a lo largo de todo el XIX, a finales de la centuria y por circunstancias propias del sistema teatral como son los mecanismos del teatro por horas, se desarrolla de manera muy considerable esta tradición de teatro corto, al amparo también de un pacto cultural entre música, teatro, público e ideología, bajo el prisma estético del *casticismo finisecular*. Así, la fuerte demanda de textos —ahí quedaba como ejemplo la vasta obra corta de Bretón—, para un sistema de representación que implicaba cuatro funciones distintas diarias, hace que asistamos a un desarrollo sin precedentes de estas modalidades dramáticas, tan lejanas siempre de las encorsetadas normas del teatro grande y serio. El volumen de textos habla por sí solo, con un número que supera las cinco

mil obras, todas representadas en un espacio de tiempo relativamente corto entre 1870 y 1910, los años de mayor producción del salmantino.

Dentro, pues, de este nuevo contexto, el sainete encuentra un extraordinario impulso amparado en el desarrollo casi industrial de la factura escénica, dentro de lo que se ha dado en llamar como el género chico. Una fórmula literaria que, a veces, incluirá el acompañamiento de la música, el baile y el flamenco como reclamos del nuevo espectáculo, y que se podría considerar, además, como la descendencia autóctona del fenómeno operístico decimonónico que, por vía de la comicidad, la parodia dramática o el costumbrismo, encontrará en la zarzuela corta y el sainete lírico una de sus fórmulas de mayor éxito y popularidad en contraste con los otros tipos de teatro musical más elitistas y grandilocuentes, como son la zarzuela grande o la ópera.

Sin embargo, este resurgimiento del teatro popular que supone el género chico, con su descarada apuesta por personajes de baja condición social o rural desde una perspectiva realista, no es una apuesta aislada en el contexto europeo. También coincide cronológicamente con el redescubrimiento en Francia de la *Commedia dell'Arte* por Maurice Sand, las consignas del *Théâtre en liberté* de Victor Hugo, el *Théâtre de poche* de Théophile Gautier y la revalorización



zación de la obra dramática de Carlo Goldoni. Y es que las piezas del género chico, consciente o no de ello, utilizaban recursos muy próximos a estas nuevas formas de entender el espectáculo teatral, lejos de las encorsetadas normas del gran drama neorromántico de la Restauración. Su carácter pre-esperpéntico<sup>20</sup>, sus coqueteos casi expresionistas o su descarada y expresiva libertad, fuera de todo canon más allá de la ley de la oferta y la demanda teatral, determinaron una dramática de *marionetas de carne y hueso* muy renovadora de la escena española, a pesar de los numerosos detractores que proyectaron en estas piezas dramáticas una buena parte de los males del teatro y de la sociedad española de fin de siglo, un debate mucho más amplio sobre el “trascendental problema del teatro” que incluso se intensificará durante todo el primer tercio del siglo XX, hasta los años de la II República.

Pero la fuerza teatral del sainete y sus satélites dramáticos en el último tercio del siglo XIX radica en una serie de aspectos, la mayor parte de ascendencia literaria y musical, que convierten estos momentos del teatro corto y popular en una de las épocas más intensas e interesantes en la historia del teatro español. Así, el género chico se podía considerar, pues, con toda seguridad un peldaño más de aquella larga tradición áurea, ahora nuevamente reactivada

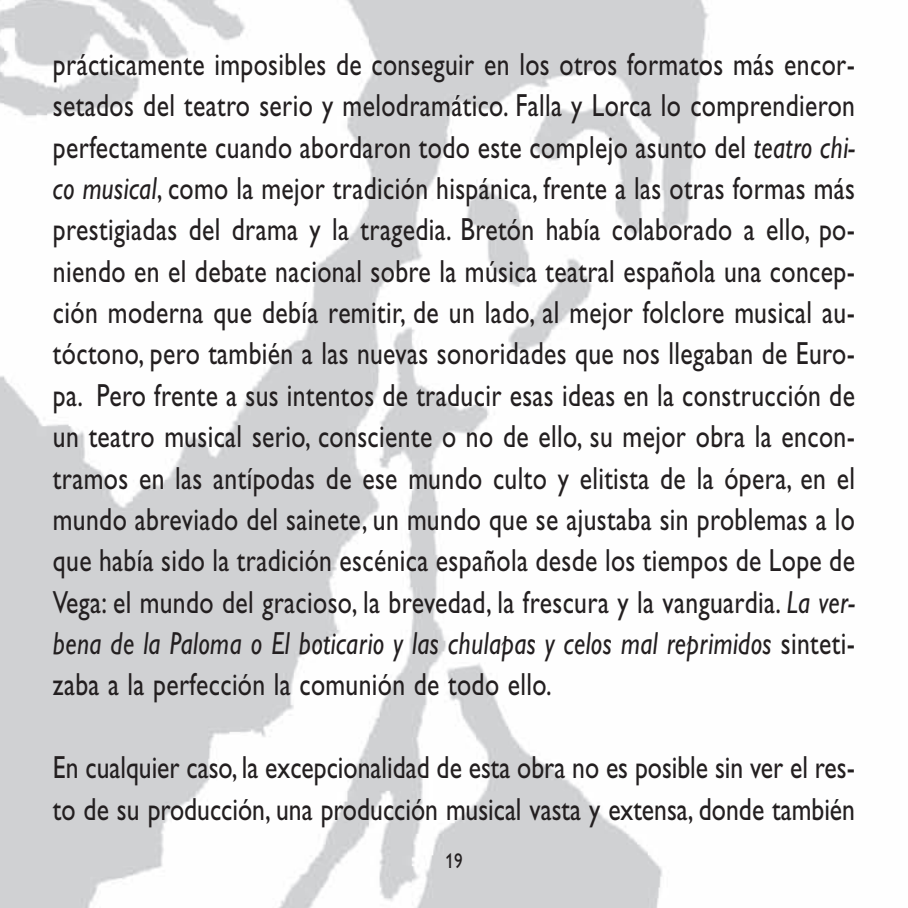
gracias al también nuevo marco de la producción teatral, que genera un gran movimiento de autores, compañías, compositores y escenógrafos en escasamente cuarenta años. El nuevo contexto escénico generaría, pues, unas expectativas en las que esta forma de hacer teatro va a encajar de manera más que satisfactoria, a tenor del extraordinario éxito de la “nueva fórmula económica” y su también extraordinaria acogida de público.

## **LA ÓPERA CHICA: *La verbena de la Paloma* (1894)**

Y es en este peculiar contexto en el que Tomás Bretón tendrá lo que no había tenido en el mundo de la ópera: el éxito y el reconocimiento también económico. Efectivamente, el éxito lo tuvo en este mundo, para el que compuso alrededor de cuarenta obras, y se lo otorgó el estreno del sainete lírico *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1894), con libro del también popular Ricardo de la Vega. La obra se estrena en el Teatro de Apolo, de Madrid, la noche del 17 de febrero de 1894, por la compañía de Manuel Rodríguez y Emilio Mesejo<sup>21</sup>, y desde el primer momento hasta la actualidad ha atraído a la mejor crítica y los públicos más diversos. *La verbena de la Paloma* resultó una obra importante, de alta cali-

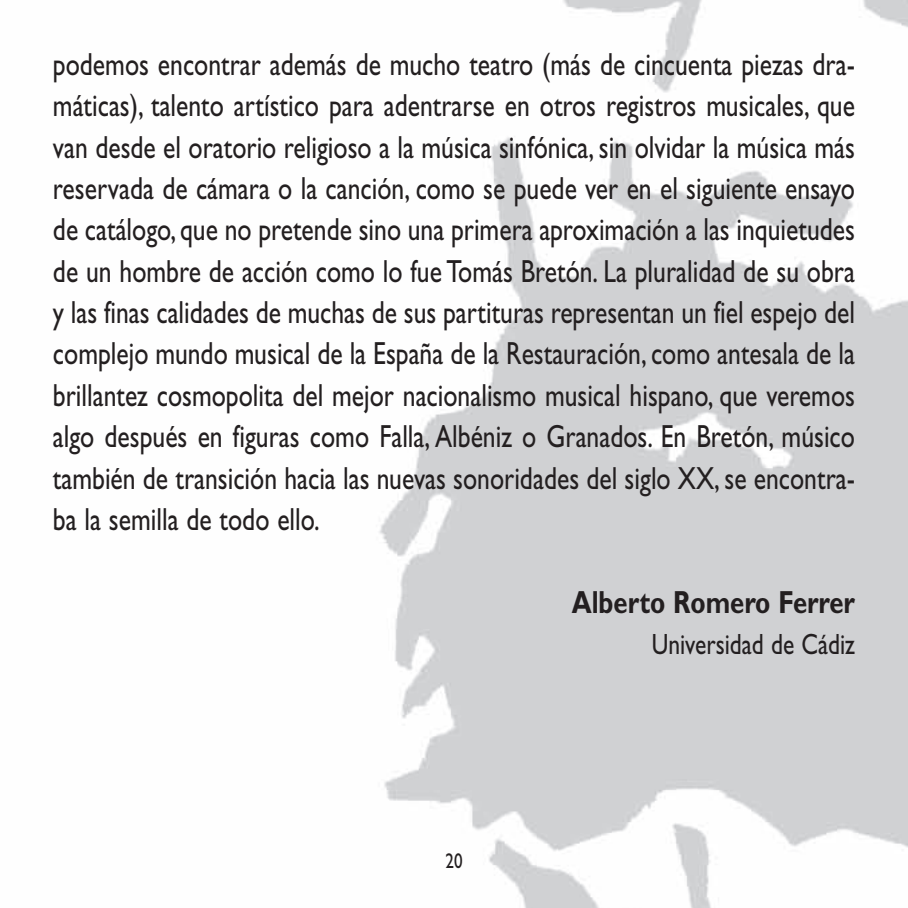
dad tanto en el libro como en la música, sin olvidarnos, claro está, de la aguda creación de unos tipos cómicos y sus actores. Era una obra que ya desde el propio título, *La verbena de la Paloma o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*, remitía a la fecunda tradición costumbrista madrileña del ilustrado Ramón de la Cruz, pero que a su vez transformaba el tradicional género del sainete en una forma mucho más arriesgada y de mayor complejidad, al incluirse una partitura orquestal y unos modos musicales que ya nada tenían de simples o primarios, y que ganaban mucha fuerza en una galería de personajes que se alejaban ostensiblemente de las altas jerarquías de la ópera o el drama, y que a partir de ese preciso momento se incorporarían al imaginario de Madrid como sus intérpretes más cualificados. Don Hilarión, Casta y Susana y Julián se convierten en el espejo musical de un bullicioso y castizo Madrid<sup>22</sup>, que se reconocía en el teatro y en la música sin ningún tipo de complejos.

Era como si Bretón hubiera puesto toda esa intensa reflexión musical en torno a la creación de una ópera nacional, al servicio de una fórmula que sí iba a funcionar en el teatro, y que justo en esos límites más modestos del sainete conseguía una originalidad, una calidad y una fuerza excepcionales,



prácticamente imposibles de conseguir en los otros formatos más encorsetados del teatro serio y melodramático. Falla y Lorca lo comprendieron perfectamente cuando abordaron todo este complejo asunto del *teatro chico musical*, como la mejor tradición hispánica, frente a las otras formas más prestigiadas del drama y la tragedia. Bretón había colaborado a ello, poniendo en el debate nacional sobre la música teatral española una concepción moderna que debía remitir, de un lado, al mejor folclore musical autóctono, pero también a las nuevas sonoridades que nos llegaban de Europa. Pero frente a sus intentos de traducir esas ideas en la construcción de un teatro musical serio, consciente o no de ello, su mejor obra la encontramos en las antípodas de ese mundo culto y elitista de la ópera, en el mundo abreviado del sainete, un mundo que se ajustaba sin problemas a lo que había sido la tradición escénica española desde los tiempos de Lope de Vega: el mundo del gracioso, la brevedad, la frescura y la vanguardia. *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas* y *celos mal reprimidos* sintetizaba a la perfección la comunión de todo ello.

En cualquier caso, la excepcionalidad de esta obra no es posible sin ver el resto de su producción, una producción musical vasta y extensa, donde también



podemos encontrar además de mucho teatro (más de cincuenta piezas dramáticas), talento artístico para adentrarse en otros registros musicales, que van desde el oratorio religioso a la música sinfónica, sin olvidar la música más reservada de cámara o la canción, como se puede ver en el siguiente ensayo de catálogo, que no pretende sino una primera aproximación a las inquietudes de un hombre de acción como lo fue Tomás Bretón. La pluralidad de su obra y las finas calidades de muchas de sus partituras representan un fiel espejo del complejo mundo musical de la España de la Restauración, como antesala de la brillantez cosmopolita del mejor nacionalismo musical hispano, que veremos algo después en figuras como Falla, Albéniz o Granados. En Bretón, músico también de transición hacia las nuevas sonoridades del siglo XX, se encontraba la semilla de todo ello.

**Alberto Romero Ferrer**

Universidad de Cádiz

## TOMÁS BRETÓN: ENSAYO DE CATÁLOGO<sup>23</sup>

### ÓPERAS

*Los amantes de Teruel*, drama lírico en cuatro actos y un prólogo, libro del propio Tomás Bretón sobre el drama original de Juan Eugenio Hartzenbusch.

*El barberillo de Orán*, ópera en tres actos, libro de Rafael María Liern.

*El campanero de Begoña*, ópera en tres actos (1878) con libro de Mariano Pina Domínguez.

*Corona contra corona* (1879), drama lírico en tres actos, libro de Calixto Navarro.

*La Dolores*, drama lírico en tres actos, con libro de José Feliu y Codina, estrenado el 16 de marzo de 1895 en el Teatro de la Zarzuela.

*Don Gil de las calzas verdes* (1910), comedia musical, adaptación musical de la adaptación, a su vez, que realizara de la comedia del mismo título de Tirso de Molina, Tomás Luceño.

*Farinelli* (1902), ópera en un prólogo y tres actos, libro de Juan Antonio Cavestany.

*Garín o L'ermita di Montserrat* (1891), ópera en cuatro actos, libro de Cesare Fereal.

*Guzmán el Bueno* (1876), ópera en un acto estrenada en el Teatro Apolo, libro de Antonio Arnao.

*Raquel* (1898), ópera española en cuatro actos, libro del propio Tomás Bretón.

*Tabaré* (1913), drama lírico en tres actos, estrenada en Buenos Aires en 1913 basada en la epopeya del poeta uruguayo Juan Zorrilla de San Martín, libro de Tomás Bretón.

## **ZARZUELA GRANDE**

*Los amores de un príncipe* (1881), zarzuela en tres actos, libro de José Sala Julién y Ramiro Sirguert.

*El barberillo de Orán*, zarzuela en tres actos, estrenada en Madrid en 1875, libro de Rafael Marín Liern.

*El capitán Mendoza* (1876), comedia lírica en dos actos, arreglo para zarzuela, libro de Luis de Olona y Gaeta.

*El clavel rojo* (1899), zarzuela en tres actos, libro de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.

*Covadonga* (1901), zarzuela en tres actos, libro de Marcos Zapata y Eusebio Sierra.

*Dos leones*, zarzuela en dos actos en colaboración con Manuel Nieto, libro de Salvador María Granés y Calixto Navarro, adaptación del francés.

*Huyendo de ellas* (1877), zarzuela en dos actos.

*María* (1875), zarzuela en dos actos en colaboración con Bernardino Valle, libro de Calixto Navarro.

*Novio, padre y suegro* (1877), zarzuela en dos actos, libro de Augusto E. Madan y García.

*El viaje de Europa*, zarzuela en dos actos (1874) con libro de José Feliú y Codina.

## **GÉNERO CHICO**

*El 93* (1875), juguete cómico-lírico en un acto, libro de Calixto Navarro y Mediano y Marcial Morano y Serrano.

*Al alcance de la mano* (1911), zarzuela en un acto, libro de Jorge y José de la Cueva.

*Al fin se casa la Nieves* o *Vámonos a la venta del grajo* (1895), sainete lírico en un acto, libro de Ricardo de la Vega.



*El alma en un hilo* (1874), juguete cómico-lírico en un acto, libro de Pedro Ponce y Juan Carranza.

*Bal masqué* (1888), pieza en un acto, libro de Strauss y el propio Tomás Bretón.

*El bautizo de Pepín* (1874), pieza en un acto en colaboración con el maestro Arche.

*La bien plantá* (1902), sainete lírico en un acto, libro de Mariano Vela y Maestre y Carlos Server Fortuny.

*Bonito país* (1877), zarzuela en un acto en colaboración con Federico Chueca y Joaquín Valverde.

*Botín de guerra* (1896), zarzuela en un acto, libro de Eusebio Sierra.

*El caballo del señorito* (1890), zarzuela en un acto, libro de Ricardo de la Vega.

*Los capitanes del zar* (1914), zarzuela en un acto, libro de R. Camps y Avilés Meana.

*La cariñosa* (1899), zarzuela en un acto, libro de José Jackson Veyán.

*El certamen de Cremona* (1905), comedia musical un acto, basada en *Le Luthier de Cremona* de F. Copée, libro de Carlos Fernández Shaw.

*Contar con la huésped o Locuras madrileñas*, (1977), juguete cómico en un acto, libro de Luis Pérez.

*¡Cuidado con los estudiantes!* (1877), juguete cómico-lírico en un acto, libro de Augusto E. Madan y García.

- El domingo de Ramos* (1894), zarzuela en un acto, libro de Miguel Echegaray.
- Los dos caminos* (1974), cuadro lírico-fantástico en un acto, libro de Calixto Navarro.
- Estudiantes y alguaciles* (1877), pieza en un acto, libro de Augusto E. Madan y García.
- Felicidad* (1907), zarzuela en un acto, libro de Justo Huete.
- Fraile fingido* (1911), entremés lírico en un acto, libro de Tomás Luceño.
- La generosa* (1909), zarzuela en un acto, libro de Gabriel Merino.
- El grito en el cielo* (1886), zarzuela en un acto, libro de Calixto Navarro.
- El guardia de corps* (1897), tradición lírico-fantástica en un acto, libro de Mariano Vela y Carlos Servet Fortuna.
- La guitarra del amor* (1916), fantasía musical en un acto, libro de Guillermo Perrín y Vico y Miguel de Palacios.
- Los húsares del Zar* (1914), zarzuela en un acto, libro de R. Campo, Avilés Meana y Carlos Rufart Camps.
- El inválido* (1875), zarzuela en un acto, libro de Calixto Navarro.
- Novio, padre y suegro* (1877), juguete cómico en un acto, libro de Augusto E. Madan y García.
- El ojo del amo* (1901), zarzuela en un acto.

- La paz del campo* (1906), zarzuela-sainete en un acto, libro de Enrique Vega.
- Las percheleras* (1911), sainete en un acto, libro de Mihura y González del Toro.
- Piel de oso* (1909), novela escénica en un acto, libro de José Luis Barbadillo y Álvaro Custodio.
- Por un cantar* (1875), sainete cómico-lírico en un acto, libro de Alejandro Vidal y Díaz.
- El puente del diablo* (1898), zarzuela en un acto, libro de Mariano Vela y Carlos Servet Fortuny.
- El reloj de cuco* (1898), zarzuela cómica en un acto, libro de Manuel de Labra y Enrique Ayuso Miguel.
- Las señoritas de Conil* (1880), pasillo cómico lírico en un acto, libro de Rafael Leopoldo Palomino de Guzmán.
- El sueño de Regina* (1906), zarzuela en un acto, libro de Manuel Linares Rivas.
- Un chaparrón de maridos*, juguete cómico en un acto (1875) con libro de Rafael María Liern y Anselmo Pilá.
- La verbena de la Paloma*, sainete lírico en un acto, libro de Ricardo de la Vega, estrenada el 17 de febrero de 1894.
- Vista y sentencia* (1886), zarzuela bufa en un acto, libro de Calixto Navarro y Salvador María Granés.

*¡Ya se van los quintos, madre!* (1908), zarzuela en un acto, libro de Alfonso Benito Alfaro.

## **OPERETAS**

*Las cortes de amor o El trovador Lisardo* (1914), opereta en tres actos, libro de Jacinto Soriano.

## **MÚSICA DE CÁMARA**

*Cuarteto de cuerda en mi mayor* (1909).

*Cuarteto de cuerda en re mayor* (1896).

*Cuarteto de cuerda en sol mayor* (1866).

*Cuarteto de Haydn, op. 44. Adagio no lento* (1878), arreglo para piano.

*Cuarteto dramático para dos violines, viola y violonchelo* (1907).

*Trío de cuerda en fa mayor* (1913), violín, viola y violonchelo.

*Trío para piano y cuerda en mi mayor* (1887), piano, viola y violonchelo.

## **MÚSICA SINFÓNICA**

*Concierto para violín y orquesta dedicado a Pablo Sarasate.*

*Elegía y añoranza, poema sinfónico, de corte autobiográfico.*

*Escenas andaluzas (1896), suite para orquesta.*

*La necesidad (1867-1868), sinfonía a grande orquesta.*

*Salamanca (1916), poema sinfónico basado en temas del Cancionero salmantino de Dámaso Ledesma.*

*En la Alhambra (1900), serenata.*

*Los galeotes, poema sinfónico basado en dicho motivo cervantino.*

*Sinfonía (1868).*

*Sinfonía en fa mayor (1872).*

*Sinfonía nº 2 en mi bemol mayor.*

*Sinfonía nº 3 en sol mayor (1905)*

*Un sarao en Cádiz (1881), bolero de concierto para orquesta.*

## **MÚSICA RELIGIOSA**

*El Apocalipsis (1882), oratorio para cuatro voces, coro y orquesta, libro del autor.*

*Cantigas, instrumentación para varias cantigas de Alfonso X el Sabio.*

*Eructavit cor deum* (1907), Salmo XLIV.

*Parce mihi Domine* (1898), lección de difuntos para tenor con acompañamiento de armonium, violonchelo y contrabajo.

*Salve Montserriana* (1892), coro popular, órgano y contrabajo.

## OTRA MÚSICA

*A Lisboa*, galop brillante, Madrid, 1880, para repertorio de baile.

*Aragón* (1918), cantata para coro general, rondalla y orquesta, libro de L. Guitarte y el propio Tomás Bretón.

*La castañera*, canción madrileña, para canto y piano, letra de Tomás Luceño.

*Coplas de la Dolores* (1900), letra de Manuel Linares Rivas y Fernando Periquet.

*Deine Augen* (1893), lied de Herrn Werner Albert.

*Desir* (1898), canción para voz y piano, poesía de M. Fragonard.

*Las estrellas volantes* (1874), valeses.

*La estudiantina de Granada* (1896), jota para canto y piano, letra de Eusebio Blasco.

*Las golondrinas* (1888), para voz y piano, sobre la Rima de Gustavo Adolfo Bécquer.

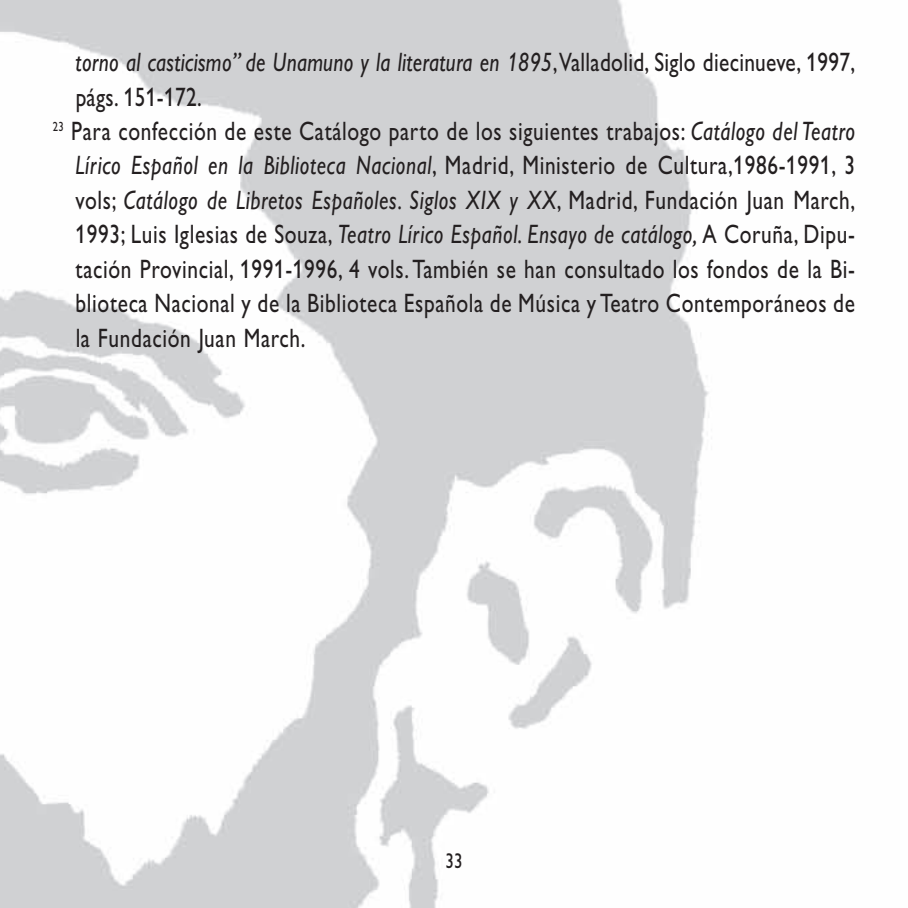
*Himno a cuatro voces de hombres* (1879), letra de Rafael Marín Liern.  
*Himno a la independencia española.*  
*Himno a Santa Cecilia* (1881), coral a cuatro voces.  
*Himno a Teruel* (ca. 1920), letra del Rdo. P. Calasanz Rabaza.  
*Loor a España* (1916), coro infantil.  
*No sé* (1878), romanza dramática para barítono, letra de J. Sala Julién.  
*Panaderos* [1889] (1921), baile español para orquesta.  
*Para las víctimas de Palma* (1895), música para piano.  
*Pasa-calle*, polka estudiantina.  
*Pieza concertante de trompa y piano* (1913), ejercicio para Conservatorio.  
*Plus Ultra* (1902), poesía de la Infanta Paz de Borbón, voz y piano.  
*Rajar y Samjó* (1872), vales para piano.  
*Salamanca* (1895), pasodoble.  
*Seis poesías de Gustavo A. Bécquer* (1887), canciones para piano.  
*Vizcaya* (1905), pieza coral a cuatro voces masculinas, letra de Eusebio Sierra.

- <sup>1</sup> Véase Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela, o sea del Drama Lírico en España, desde su origen a finales del siglo XIX*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934.
- <sup>2</sup> Conferencia pronunciada en Madrid, el 30 de abril de 1875. Publicación: Madrid, Establecimiento Tipográfico de Gregorio Justa, 1885.
- <sup>3</sup> Madrid, Hijos de José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1896.
- <sup>4</sup> Conferencia leída en el Ateneo Literario el 5 de febrero de 1904. Publicación: Madrid, Imprenta Ducazcal, 1904.
- <sup>5</sup> Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1906.
- <sup>6</sup> Conferencia leída en el Ateneo Artístico y Literario de Madrid, el 12 de febrero de 1905. Publicación: Madrid, Imprenta Colonial, 1905.
- <sup>7</sup> Madrid, R. Velasco, 1905. De todos estos textos, bajo el título de *La ópera nacional*, hay edición moderna en: Madrid, Música Mundana, 1985.
- <sup>8</sup> En edición, estudio e índices de Jacinto Torres Mulas, Madrid, Acento, Fundación Caja Madrid, 1995. Véase también el artículo de Jacinto Torres, “El diario de memorias inédito de Tomás Bretón”, *Revista de musicología*, Sociedad Española de Musicología, 14, 1-2 (1991), págs. 339-447.
- <sup>9</sup> Más información en la monografía de Víctor Sánchez, *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- <sup>10</sup> Véase el estudio de Víctor Sánchez, “Tomás Bretón y la problemática de la ópera española durante la Restauración”, en *La Ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia*,



coord. Emilio Casares, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, vo. II., págs. 199-214.

- <sup>11</sup> Todo ello en Antonio Peña y Goñi, *España, desde la ópera a la zarzuela*, ed. Eduardo Ricón, Madrid, Alianza, 1967.
- <sup>12</sup> Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1876.
- <sup>13</sup> Madrid, 1889. Manejo la edición del Teatro de la Zarzuela, Madrid, 1998.
- <sup>14</sup> s.l., s.a., ca. 1892.
- <sup>15</sup> Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1895.
- <sup>16</sup> Barcelona, Imprenta La Vanguardia, 1894-1896. Ed. facsímil: Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- <sup>17</sup> Véase el estudio de Ricardo de la Fuente, “La pervivencia de la comedia áurea en la zarzuela”, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 5 (1990), págs. 209-217.
- <sup>18</sup> Véase el estudio de Víctor Sánchez Sánchez, “Una adaptación de *Don Gil de las calzas verdes* realizada por Tomás Bretón”, *Humanista*, 2 (2002), págs. 237-254.
- <sup>19</sup> Una ampliación en Alberto Romero Ferrer, “El género chico”, en *Historia del Teatro Español. II: Del siglo XVIII a la época actual*, F. Doménech Rico y E. Peral Vega (coords.). Dirigida por J. Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, págs. 2031-2050.
- <sup>20</sup> En César Oliva, *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad, 1978.
- <sup>21</sup> Remito a José Deleito y Piñuela, *Origen y apogeo del género chico*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1949, págs. 227-241. Sobre esta obra puede consultarse mi *Antología del género chico*, Madrid, Cátedra, 2005.
- <sup>22</sup> Véase Alberto Romero Ferrer, “Pervivencia y recursos del casticismo en la dramaturgia corta finisecular: el Género Chico”, en *Casticismo y Literatura en España*, Cádiz, Universidad, 1992, págs. 61-95; e “Historia y casticismo en el teatro español hacia 1895”, en “*En*



torno al casticismo” de Unamuno y la literatura en 1895, Valladolid, Siglo diecinueve, 1997, págs. 151-172.

- <sup>23</sup> Para confección de este Catálogo parto de los siguientes trabajos: *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1986-1991, 3 vols; *Catálogo de Libretos Españoles. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Juan March, 1993; Luis Iglesias de Souza, *Teatro Lírico Español. Ensayo de catálogo*, A Coruña, Diputación Provincial, 1991-1996, 4 vols. También se han consultado los fondos de la Biblioteca Nacional y de la Biblioteca Española de Música y Teatro Contemporáneos de la Fundación Juan March.



La Suma de Todos



**Comunidad de Madrid**

[www.madrid.org](http://www.madrid.org)