





Víctor  
Sánchez Sánchez

# Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898

El regeneracionismo es uno de los movimientos culturales más característicos de la España de 1898, cuyo espíritu se manifiesta en muy diversos ámbitos. La música tradicionalmente ha sido olvidada dentro de este contexto, a pesar de que las cuestiones musicales estaban presentes en la mayoría de las instituciones culturales (Academia, Círculo, Ateneo). La actividad creativa y teórica de Tomás Bretón constituye una buena muestra de cómo nuestros músicos sintonizaban con las corrientes regeneracionistas. En sus escritos encontramos un claro planteamiento regeneracionista, tanto en su visión negativa de la situación musical española como en el énfasis en destacar la necesidad de europeizar nuestra música. Este hecho resulta más evidente en sus propuestas de reorganización del Conservatorio de Madrid, que dirigió durante casi veinte años.

Sin lugar a dudas, el dramático e inesperado desenlace de la guerra colonial en Cuba, Puerto Rico y Filipinas que se produjo en 1898 tuvo un fuerte impacto sobre el ambiente cultural español. Fueron muchos los intelectuales de la metrópoli que desde muy diversos campos manifestaron su sentimiento de rechazo para criticar y cuestionar los fundamentos ideológicos de la Restauración. No obstante, a pesar de la evidencia de esta situación de fin de siglo, el fenómeno del 98 debe ser comprendido desde una perspectiva más global, que permita tener en cuenta tanto la continuidad con el contexto anterior como la riqueza y complejidad del ambiente intelectual de la España de entonces.

En primer lugar, debe tenerse cuidado para no reducir la cultura española a la denominada Generación del 98, sin pretender con ello minimizar la importancia de este grupo de escritores y pensadores. Manuel Tuñón de Lara en su fundamental estudio sobre la cultura en este período destaca este hecho con rotundidad:

“La aparición de los hombres llamados del 98 en el horizonte español de los primeros años del siglo no debe ni puede velarnos su convivencia en un «espacio histórico generacional común» con otros llegados antes y que

*Regenerationism is one of the most characteristic cultural movements of the Spain of 1898, whose spirit is manifested in very diverse ambits. Traditionally, music has been left out of this context, despite the fact that it formed part of the majority of cultural institutions of the day (Academia, Círculo, Ateneo). Tomás Bretón's theoretic and creative activity is a good example of how Spanish composers reacted to these trends. A clear regenerative attitude can be detected in his writings, both in his negative view of the Spanish musical situation at the time and the emphasis he placed upon the need to Europeanize Spanish music. This is clearly evident in his proposals relating to the reorganization of the Conservatorio de Madrid, which he directed for close to twenty years.*

todavía estaban en plena creación. Ocioso resulta insistir sobre ese contexto de los del 98, formado por los institucionistas, por el regeneracionismo, por los brotes socialistas e incluso anarquistas, por la dominación intelectual que ejerce entonces el positivismo. Hay que pensar en los libros de Baroja, Azorín y Unamuno, sí; pero también que aquel es el momento de la aparición de la Junta para Ampliación de Estudios, con Castillejo de secretario; en que se desarrolla el «reformismo social» de los krausistas ovetenses, los Álvarez Buylla y los Posada; en que el pensamiento catalán brilla a gran altura con Maragall y, en el plano político, con Prat de la Riba. Aislar la presencia del grupo del 98 de todo ese contexto no sólo es supervalorarlo, sino falsear el panorama intelectual de la época.”<sup>1</sup>

Otro clásico historiador de nuestra cultura, Pedro Laín Entralgo, propone distinguir tres niveles generacionales que reaccionaron de maneras diversas ante el Desastre de 1898, en un intento –inevitablemente simplificador– de ordenar el complejo panorama intelectual de esta época:

“el de los nacidos con anterioridad a 1850, a los que bien puede representar los «regeneracionistas» que presidió Joaquín Costa; el que forman los integrantes de la generación que he propuesto llamar «de sabios» o «del

<sup>1</sup> Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Editorial Tecnos, Madrid, 3ªed. 1977, pp.124-125.

80», encabezados por don Santiago Ramón y Cajal; el que constituyen los más señalados miembros de la futura «generación del 98». En todos se hace patente la postración moral que el Desastre produjo en la mayor y mejor parte de la nación; y, más o menos afectados por ella, todos prosiguieron su vida de españoles. Los doctrinarios de la regeneración, insistiendo en su crítica y en sus consignas revitalizadoras y asistiendo doloridos al fracaso de las dos tentativas –la de Maura y la de Canalejas– para realizarla. Los componentes de la generación de sabios, prosiguiendo cada uno su obra personal y contribuyendo con ella y su magisterio al tan valioso como esperanzador auge de la ciencia española en las primeras décadas de nuestro siglo. Los «del 98», en fin, diversificándose entre sí con la realización de su espléndida obra personal y coincidiendo generacionalmente en la edificación de un sueño de España que por debajo de su condición utópica –o acaso por ella– todavía estimula y tonifica. Con esa triple reacción al Desastre por antonomasia comienza la actualidad para tantos españoles sensibles.”<sup>2</sup>

Sirvan estas dos extensas citas para demostrar no sólo la complejidad del panorama intelectual, que resultaba lógica dada la inevitable convivencia generacional, sino también para resaltar la continuidad de los procesos históricos y culturales. De esta manera, muchas de las ideas –como el problema de España o el regeneracionismo– que parecen surgir como reacción al Desastre del 98 ya habían sido planteadas con anterioridad, aunque eran de nuevo relanzadas aprovechando las nuevas circunstancias y el espíritu catastrofista generado por la derrota.

Por otra parte, el estudio del panorama cultural debe enriquecerse no sólo en sentido sincrónico sino también diacrónico, de tal manera que incluya otros muchos aspectos intelectuales presentes en la sociedad de la época. Sin pretender entrar en la compleja discusión en torno al concepto de cultura, que desborda el objetivo del presente trabajo, en las referencias a la situación cultural de un momento histórico determinado se suele hacer mención a gran variedad de aspectos, que incluyen no sólo pensamiento, sino también ciencia, litera-

tura o artes. Sin embargo, estas referencias a las artes suelen centrarse en las tres artes plásticas clásicas –pintura, escultura o arquitectura–, ignorando el panorama musical.

Esto mismo ha sucedido en los estudios sobre la cultura en 1898. Buena muestra de ello es el libro anteriormente mencionado *España en 1898*, editado con motivo del centenario del desastre. Se trata de un interesante trabajo que une el carácter divulgativo al rigor, en el que colaboran numerosos especialistas de muy diversos campos, bajo la coordinación de los prestigiosos historiadores Carlos Seco Serrano y Pedro Laín Entralgo. Puede resultar discutible que no se incluya ningún capítulo sobre la música en esta época, pero lo que no resulta justificable es que no exista ninguna referencia a ningún músico, en un libro que menciona –con mayor o menor profundidad– no sólo a políticos, militares y hombres de sociedad, sino también a pensadores, literatos, poetas, pintores, arquitectos, escultores y hombres de ciencia. La única mención a un músico que aparece en el índice onomástico es a Julián Gayarre, aunque en relación al famoso monumento funerario de Benlliure.

El problema es que esta exclusión de la música del panorama cultural no es un hecho aislado, sino que se repite constantemente<sup>3</sup>, debido no tanto a la ignorancia de los historiadores, como al escaso desarrollo de los estudios musicológicos en nuestro país, que han mantenido en un injusto olvido la actividad de nuestros principales músicos. De esta manera, para el caso del 98, la reciente aparición de diversos estudios sobre la actividad de figuras como Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Felipe Pedrell nos han permitido observar cómo muchas de sus inquietudes y propuestas coincidían con las realizadas desde otros campos de la cultura. Y esta constatación no sólo debe atañer a los musicólogos, revalorizando el panorama musical de esta época, sino que debe contribuir a com-

<sup>2</sup> Pedro Laín Entralgo, “La reacción de los intelectuales”, en *España en 1898. Las claves de Desastre*. Madrid: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1998; p.322.

<sup>3</sup> En el citado libro de Manuel Tuñón de Lara (nota 1), que abarca un periodo de cincuenta años (1885-1936), los únicos músicos mencionados aparecen entre los firmantes de un manifiesto a favor de los aliados publicado en la revista *España*, que dirigía Ortega y Gasset, en cuya larga lista figuraban Falla, Turina, Vives y Pitaluga.

pletar la visión de la cultura española, en donde la música tenía una presencia más destacada de lo que tradicionalmente se ha pensado.

Una buena muestra, aunque no la única, de cómo nuestros músicos sintonizaban con las inquietudes de 1898, la podemos encontrar en la figura de Bretón, quien en el final del discurso realizado en el Conservatorio de Madrid en 1901 hablaba sobre la regeneración de España tras el desastre, aportando sus reflexiones desde su propio campo a un tema por entonces de plena actualidad:

"No puede afirmarse que esto sea verdad [la íntima relación que guardan las manifestaciones artísticas con la marcha política de los pueblos]; mas por si acaso, nada perderemos creyéndolo así, trabajando como si lo fuese y aportando nuestro grano de arena a la sagrada obra de la regeneración de la Patria. Después de los últimos desastres de España, repiten sin cesar nuestros labios esa palabra, *regeneración*, como penitencia de graves culpas...; pero al propio tiempo, en la conducta que generalmente observamos, parece como si pusiéramos en acción la aguda frase «justicia, y no por mi casa», y cada uno pedimos al vecino que se regenere, creyendo que nosotros hacemos bastante con aconsejarlo. ¡Qué error, el pensar así, y cuán funestas pueden ser las consecuencias de error tamaño! No; la regeneración vendrá por el esfuerzo de todos, o no vendrá, porque no hemos tenido bastante fuerza moral para que venga."<sup>4</sup>

Por supuesto, no se pueden equiparar las modestas opiniones de Tomás Bretón a las de los grandes pensadores del regeneracionismo, como Joaquín Costa, Lucas Mallada o Ricardo Macías Picavea, cuyas ideas se encontraban mucho más desarrolladas en sus conocidos ensayos<sup>5</sup>. Sin embargo, las referencias del compositor salmantino al tema del regeneracionismo en su discurso en el Conservatorio recogían un planteamiento similar.

Hacia 1900, Tomás Bretón era una de las figu-

<sup>4</sup> Tomás Bretón *Discurso y memoria del curso de 1900 a 1901 leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Ducazcal, 1901; p.12.

<sup>5</sup> *Los males de la patria y la futura revolución española. Consideraciones generales acerca de sus causas y efectos* (1890) de Lucas Mallada (1841-1921), *El problema nacional* (1899) de Ricardo Macías Picavea (1847-1899) y *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España. Urgencia y modo de cambiarla* (1901) de Joaquín Costa (1846-1911).

ras de mayor prestigio del ambiente musical madrileño. Su reputación se había cimentado en su defensa de la dignificación del arte musical español, lo que le había llevado a trabajar en terrenos escasamente desarrollados en nuestro país como la ópera o la música sinfónica. Así, su progresiva fama se levantó sobre los éxitos de sus óperas *Los amantes de Teruel* (1889), *Garín* (1892) o *La Dolores* (1895), además de su actividad como director de la Sociedad de Conciertos de Madrid entre 1885 y 1890, formación con la que estrenó diversas obras sinfónicas<sup>6</sup>.

En la década de 1890 sus obras están presentes tanto en numerosos lugares de España –estableciendo un interesante “puente” entre Madrid y Barcelona– como del extranjero. Una rápida mención de la difusión de las obras de Bretón por todo el mundo durante estos años nos permite –cuando menos– poner en cuestionamiento la supuesta afirmación del aislamiento de nuestra música. A fines de 1891 viaja a Londres para presentar algunas obras sinfónicas, gracias a las gestiones de su amigo Isaac Albéniz. Meses antes había estado en Viena y Praga dirigiendo *Los amantes de Teruel*, donde en 1893 se vio también *Garín*. En Milán realiza diversos contactos con el famoso editor Ricordi para difundir sus obras, llegando a un

<sup>6</sup> Véase nuestro catálogo de la obra de Tomás Bretón, publicado por la S.G.A.E (Madrid, 1997).

<sup>7</sup> El propio Bretón relata este hecho en uno de sus últimos discursos de 1919: “A poco de estrenarse en dicho Teatro Real *Los Amantes de Teruel*, a principios de 1889, con éxito tan extraordinario, que el maestro Ferreras (así lo llamaban) tuvo a bien felicitar o atribuir en *El Correo* a la buena suerte de Sagasta su amigo y jefe, Presidente del consejo a la sazón, hecho tan singular, el tenor Fernando Valero, afortunadísimo intérprete de Marsilla, me escribió desde Milán invitándome a ir allí para visitar juntos al editor Sr. Ricordi, a quien ya había él hablado, en la confianza de que aceptaría la administración de dicha ópera, lo cual –pensaba Valero– aseguraría su estreno y difusión en Italia. Con esperanza tan halagüeña, anticipé otro viaje que tenía preparado más al norte y me detuve en la capital citada. Visitamos al famoso editor, quien se manifestó por todo extremo liberal y expresivo, hasta el punto de brindarme las condiciones mismas que tenía concertadas con..... Verdi nada menos (!). Yo estuve a punto de desmayarme; ..... mas pasado el primer momento de estupor, acepté, con el honor y júbilo que son de suponer, el partido y firmé el contrato. ¡Puede el lector imaginarse las ilusiones que tenor y compositor se harían realizado aquel hecho!.....” Tomás Bretón: “Actualidad musical”, en *Raza española*, Madrid: Imprenta de Fernando Gaisse, 1919; p.29.



acuerdo que le produjo escasos frutos<sup>7</sup>. Sus óperas también se representaron en América, en especial *La Dolores*, que al año de su estreno madrileño ya se había visto en México, Buenos Aires y Río de Janeiro.

Paralelamente a esta intensa actividad creadora, la voz de Tomás Bretón va a ser reclamada desde muy diversos foros culturales para que expresase sus opiniones sobre la situación de la música española. En mayo de 1896 ingresa en la Academia de Bellas Artes de San Fernando con un discurso sobre la ópera nacional, ocupando la vacante de Barbieri, clara muestra del relevo generacional que se produce en estos años. A partir de entonces participará en todos los actos de la Sección de Música de la Academia, ofreciendo varios discursos, como el realizado en memoria de su amigo y protector Guillermo de Morphy en 1899 o la contestación a “la melodía en la música” en la recepción de Tomás Fernández Grajal en 1905.

Mayor interés posee su relación con el Ateneo Artístico y Literario de Madrid, donde ofreció numerosas conferencias en las que trata temas como la música en España (1900), los conciertos en Madrid (1903), el Teatro Real y la ópera nacional (1904), la música y su influencia social (1905) o la orientación de nuestro teatro lírico (1909). En todas ellas expone su opinión sobre algunos de los principales problemas de la música en nuestro país. Igualmente, debemos destacar su relación con el Círculo de Bellas Artes, de cuya sección de música llegó a ser presidente y cuyo local frecuentaba con asiduidad. En el Círculo leyó alguna conferencia, como la titulada *Rápida ojeda histórica sobre la música española* en 1911.

Otro foro de expresión de sus ideas va a ser el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, que dirigió primero como Comisario Regio entre 1901 y 1912 y después como Director desde 1913 hasta su jubilación en 1921. Fruto de estos veinte años son los discursos que precedían a las memorias anuales, en el acto que se realizaba en la celebración del día de Santa Cecilia. En ellos, trata no sólo temas pedagógicos y de organización

interna del centro, sino también cuestiones más amplias, relativas a la situación de la música en España.

Su reputación llegó a ser tan grande en estos primeros años del siglo XX que su opinión era reclamada desde muy diversos ámbitos, prologando conferencias –como una sobre la música del lenguaje del Quijote en 1905– y libros –como los cancioneros de Murcia (1906) y Salamanca (1907)–, solicitándole artículos e incluso presidiendo en 1919 una moción elevada al Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes u ofreciendo una conferencia en el Centro de Cultura Hispanoamericana en 1915 sobre un reciente viaje a América.

La primera reflexión que nos sugiere este amplio corpus de escritos es la presencia de las cuestiones musicales en la mayoría de los foros culturales del Madrid de 1898. Se discutía sobre música, además del Conservatorio como era lógico, en la Academia de Bellas Artes, el Círculo y el Ateneo, y eran las propias instituciones las que solicitaban la presencia de Tomás Bretón en sus ciclos de conferencias. No obstante, el propio compositor salmantino reconoció la escasa utilidad de estas conferencias al reflexionar acerca del nuevo ciclo sobre cuestiones artísticas al que había sido invitado en el Círculo de Bellas Artes en 1911. Sus amargas palabras reflejan el cansancio de sus últimos años:

“Bien hubiera querido rehuir el compromiso, porque os he de confesar que empiezo a perder la fe de conseguir en vida algo de lo que vengo gestionando ha tanto tiempo en el teatro y fuera de él, con música y letra y discursos y artículos y conferencias, sin lograr romper el hielo de nuestra indiferencia sino accidentalmente, sin avanzar una línea ni obtener más que el privado aplauso del que se dignó leerme o escucharme. No se deduzca de estas palabras que yo me atribuyo la representación exclusiva de lo que atañe a la música seria española, no; antiguo pleito es éste, en el que hemos intervenido muchos; pero sí puedo, sin petulancia, pretender un lugar distinguido en la contienda. Por esto, por salir nuestra Sección de la atonía en que estaba, por la circunstancia de presidirla yo, gracias a vuestra amabilidad, y por un fondo inagotable de optimismo que existe en mi alma, veome obligado a prescindir de escrúpulos y a someterme gustoso a la

tiranía de mis queridos compañeros, aún a riesgo de molestar a la reunión, porque con toda sinceridad he de deciros que no confío mucho en agradaros."<sup>8</sup>

Estas últimas palabras ponen de manifiesto, además, cómo muchos de sus escritos estaban forzados por sus compromisos con las instituciones, con las que Bretón se sentía obligado a colaborar. Sin embargo, al margen de cual fuese la causa que los originó, a través de ellos podemos conocer las ideas de Bretón sobre la mayoría de las cuestiones musicales que se planteaban en la España de su momento.

De cualquier forma, debemos tener presente la situación especial que supone el hecho de que un compositor escriba sobre su actividad, para valorar en su justa medida el auténtico interés de estos escritos. Lógicamente, la labor fundamental de un compositor es la de crear música, por lo que sus escritos deben ser comprendidos en el contexto de esta actividad compositiva; de esta manera, los planteamientos regeneracionistas a que me referiré posteriormente se manifiestan en Tomás Bretón con mayor claridad en sus propias composiciones musicales que en sus palabras. Por lo tanto, el verdadero interés de estas reflexiones de Bretón radica en poner de relevancia algunas de las circunstancias que rodean y condicionan el hecho creativo, que nos ayudarán a comprender la situación de la música en la España del momento y la posición de Bretón en este contexto. Todas estas reflexiones estéticas fueron reconocidas por el propio Bretón, tal como aparecen explícitamente al comienzo de una de sus conferencias, ofrecida en el Ateneo en 1903:

"Para descargo de mi conciencia y a prevención de que mis palabras os causen fastidio y aburrimiento, debo principiar por decir: que no soy yo quien viene a esta elevada cátedra; son los amables señores que componen la Sección musical del Ateneo quienes me traen. Y no es chiste, ni despego al trabajo, no; es timidez sincera que infunde a mi espíritu ocupar sitio tan alto, ilustrado por

sabios insignes, educados precisamente para hollar serenos estas eminencias, desde ellas alumbrar con la antorcha de sus talentos el camino infinito del progreso y guiar con sus pasos la marcha siempre ascendente de la humanidad. Los artistas, por lo general, no sabemos más que algo de Arte, y si trocara el verbo *saber* por el de *sentir*, aún estaría más en lo cierto. Este achaque no es de ahora ni de España solo. El viejo Hegel nos informa en su *Estética*, que cuando le llegó el turno a la música, juzgando (con razón) muy débiles e incompletos sus conocimientos en este modo artístico, consultó a los mejores músicos que tenía a mano y observó que aún sabían menos que él en punto a darse razón del *por qué* de la Belleza. Es natural, y... quizás conveniente, como al fin conviene mi ilustre compañero y amigo D. Emilio Nieto en su admirable discurso, «El deber artístico individual y social». Más vale producir la Belleza que explicarla. La estética es posterior a la creación artística, es su filosofía, y si el artista se nutriese ampliamente de ésta, pudiera fácilmente resultar que en lugar de elementos creadores de lo bello, adquiriese más bien recetas de aplicación, y las recetas es lo que en el Arte envejece pronto. Perdonad esta modesta intrusión en el campo filosófico, traída a cuento para disculpar la escasez de mis medios y para que observéis cuán de antiguo viene el que los músicos, salvo excepciones, no aprendan más que música. Así excusaréis mejor que en este terreno, en el que la Historia, la Filosofía y Literatura son tan necesarios auxiliares, no brille mi oración todo lo que vosotros y yo quisiéramos, pues lo poco que de ellas posea y se me alcance, fue espigado al azar y por sorpresa."<sup>9</sup>

## 1. Bretón y el regeneracionismo

Como es bien sabido, el movimiento regeneracionista tiene su mayor vigencia en la España del cambio de siglo, como resultado de las teorías de Joaquín Costa, que cuestionaron la organización social, política y económica del sistema de la Restauración, en sus conocidos escritos *El colectivismo agrario* (1898) y *Oligarquía y caciquismo* (1901). Las propuestas de Costa respondían a intereses muy concretos, los de las cámaras agrícolas y de comercio, que representaban a una nueva burguesía que se encontraba al margen del orden político y que demandaba de esta manera su participación en la organización de la sociedad. Sin embargo, como

<sup>8</sup> Tomás Bretón, *Rápida ojeada histórica sobre la música española*. Conferencia leída el 10 de febrero de 1911 en el Círculo de Bellas Artes. Madrid: Imprenta de R. Salazar, 1911; pp.3-4.

<sup>9</sup> Tomás Bretón, *Los conciertos en Madrid y la Sociedad de Profesores. El Público y la Crítica*. Conferencia leída en el Ateneo Literario de Madrid el 26 de enero de 1903. Madrid: Imprenta Ducacal, 1903; pp.3-4.

señala acertadamente Manuel Tuñón de Lara, “la idea de que España necesitaba «regenerarse», tomada en su acepción general, es común a la mayoría de los que piensan y se plantean el tema «España» en el último decenio del siglo pasado y en los albores del presente”<sup>10</sup>. De esta manera, no se debe reducir el regeneracionismo a Joaquín Costa y sus seguidores, sino que puede ser interpretado en un sentido más amplio, como un estado de opinión que tuvo su eco en muy diferentes facetas de la actividad humana, incluida la música como veremos. De hecho, ya hemos mencionado anteriormente cómo el propio Tomás Bretón se hacía eco de este sentimiento en 1901, dentro de uno de sus primeros discursos ofrecido en el Conservatorio.

Por otra parte, el regeneracionismo tiene su base en el positivismo de fin de siglo, como un intento de aplicar una concepción científica a las ciencias sociales. José Luis Abellán establece un sugerente símil con la actividad médica para clarificar este paralelismo:

“España, en cuanto organismo vivo, era una sociedad enferma o degenerada; el médico positivista debía situarse con actitud científica ante el paciente y determinar los tres momentos del análisis clínico: diagnóstico, pronóstico y terapéutica. Es obvio que la aplicación correcta de la terapéutica adecuada habría de producir, como resultado inmediato, la *regeneración* del país.”<sup>11</sup>

De esta manera, el análisis crítico de la situación española no es más que el punto de partida para realizar una serie de propuestas que permitan transformar un panorama que se consideraba poco adecuado. Aunque los resultados se moverán en un terreno idealista —que algunos han llegado a calificar incluso como utópico—, tres serán los momentos del planteamiento regeneracionista: un reconocimiento inicial de la problemática, una voluntad de transformación y unas propuestas de transformación. Como veremos, todo este

esquema ideológico se adapta sin ningún forzamiento a las ideas de Tomás Bretón sobre la música española, expresadas en estos mismos años en que el espíritu regeneracionista se planteaba en otros ámbitos muy diferentes.

En sus numerosos escritos Bretón nos ha dejado constancia repetidamente de su visión poco favorable de la situación de la música en España. Todo estaba en contra del desarrollo del arte musical en nuestro país: organizadores, público, instituciones, críticos y hasta incluso los propios músicos. En algunos momentos, sus palabras adquieren un tono de radicalismo claramente reivindicativo de una necesidad urgente de cambio, como podemos leer en una conferencia ofrecida en el Ateneo sobre la ópera nacional y el Teatro Real:

“¿Por qué sucede esto? Porque los principales elementos que en el Teatro Real se congregan son inconsciente y fatalmente contrarios a las obras españolas, y al público y la crítica les preocupan tanto como las nubes del siglo pasado. Sólo despertarían de su tranquila indiferencia, por un milagro...; cuando un compositor español produjese una obra que causase asombro, estupor, que materialmente dejase atónito a todo el mundo musical. ¿Es esto lo que se pide y espera —escribía yo no hace muchos meses a mi amigo Saint-Aubin?— Pues ya puede esperarse sentado; porque no va a hacer España, sin ambiente favorable, lo que no ha hecho ningún país. Wagner en el suyo impresionó con sus primeras obras, sin vencer, ni mucho menos; el ideal patriótico y el ambiente artístico de Alemania le ayudaron y le dieron la victoria. Si Wagner se hubiese producido en España, es muy posible que después de componer *Tannhäuser* y *Lohengrin*, hubiera tenido que dedicarse al género chico. ¿Habrá quien dude de que si aquí nos envolviese el ambiente artístico de otros países más cultos, no produciríamos obras dignas de alternar con las mejores y de recorrer el mundo...? Yo declaro —descartándome del número de los factores— que lo tengo por indudable.”<sup>12</sup>

Muchos eran los aspectos sobre los que había que lamentarse. En primer lugar, el desinterés del Estado, no sólo por no apoyar la música española, sino por subvencionar indirectamente el Teatro Real, centro que sólo ofrecía óperas extranjeras.

<sup>10</sup> Manuel Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*. Madrid: Editorial Tecnos, 3ªed, 1977; p.57.

<sup>11</sup> José Luis Abellán, *Historia del pensamiento español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996; p.476.

<sup>12</sup> Tomás Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid*. Conferencia leída en el Ateneo Literario de Madrid el 5 de febrero de 1904. Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotesio, 1904; pp.28-29.

Tomás Bretón se lamentaba señalando: "¡Qué lástima de actividades malgastadas en pro de... Italia y Alemania al cabo; cuán bien vendrían a los intereses del pobre arte músico-español, si fueran dedicadas a su engrandecimiento!"<sup>13</sup>. Esta idea ya había sido planteada en 1855 desde la aparición de la zarzuela<sup>14</sup> y redactada en una serie de artículos<sup>15</sup> por Barbieri en 1877, aunque el problema permaneció durante toda la historia del Teatro Real.

Esta desidia hacia la música era generalizable a toda la sociedad, tanto al público como a los intelectuales y críticos. En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes en 1896 denunciaba esta difícil situación:

"Ha cundido tanto en nuestra sociedad lo insignificante y trivial y engañosamente cómodo, que cuando algún espíritu independiente emite una idea noble, generosa y levantada, lo más general es que la mayoría de los que le escuchan le contemplen con grandiosa piedad y risa mal contenida. ¡Que a qué vienen tales reflexiones, me preguntaréis...! Pues vienen a la indiferencia glacial, al desdén soberano, a la enciclopédica ignorancia con que es mirado por la mayoría de las personas que pretenden figurar en primera línea y guiar o presidir la pública opinión —citéndome al punto de mi incumbencia— el ideal de la Ópera nacional."<sup>16</sup>

Unos años más tarde volvía a comenzar una nueva conferencia —esta vez solicitada por el Ateneo— lamentándose del escaso interés que despertaban los asuntos musicales en la sociedad madrileña, señalando que el problema principal estaba en la errónea concepción de la música como pasatiempo, no comprendiéndose la importancia que ésta tenía en el desarrollo de la sociedad:

<sup>13</sup> Tomás Bretón, *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid...* Madrid, 1904; p.20.

<sup>14</sup> La "exposición a las cortes constituyentes" de 1855 en que se plantea la conversión del nuevo Teatro Real en un centro lírico nacional es citada íntegramente por el propio Bretón al comienzo de su folleto *Más a favor de la ópera nacional* de 1885.

<sup>15</sup> "El Teatro Real y el Teatro de la Zarzuela" en Casares Rodicio, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. 2. Escritos*. Madrid: ICCMU, 1994; pp. 351-355.

<sup>16</sup> Tomás Bretón, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón, el día 14 de mayo de 1896*. Madrid, Imprenta de José M. Ducazal, 1896; p.21.

"... son tan pocos los que por la música se interesan en este Madrid, que si diez o doce ciudadanos de los quinientos mil y más habitantes que lo pueblan nos negamos a ocuparnos de ella, aún con la modestia que yo he de hacerlo, es probable que la cátedra quedase poco menos que desierta y limitada la música en la opinión de mucha gente al exclusivo fin de agradable pasatiempo sin sospechar la importancia enorme, capital, que tiene en la educación, en la historia y en el porvenir de los pueblos."<sup>17</sup>

Estos reproches se endurecen cuando Bretón hace referencia a la desfavorable situación de la ópera nacional. Para el compositor salmantino el tema de la ópera española era vital para el desarrollo musical del país, tanto a nivel artístico como incluso económico. Artísticamente, el género operístico permitiría trabajar a los compositores dentro de una concepción estética más ambiciosa que permitiese superar las limitaciones del género chico, a todos los niveles: efectivos orquestales más numerosos y de mayor calidad, voces con mayores posibilidades o desarrollo de la caracterización dramática. Pero, además, la creación de una ópera autóctona facilitaría el desarrollo de las infraestructuras musicales, ya que la existencia de un teatro nacional sería una buena salida para que instrumentistas, cantantes y compositores españoles no se viesen obligados a emigrar. De esta manera, se cortaría la sangría económica que suponían las compañías formadas por artistas extranjeros.

Ante estos razonamientos, que Bretón defiende con pasión, la situación del Teatro Real resultaba ridícula, ya que no podía ser considerado como un teatro que representase a la nación española. Esto se hacía evidente en las funciones que se preparaban como homenaje a algún visitante ilustre, tal como denunciaba en 1906:

"Por la nueva y feliz orientación de España, que la pone cada vez más en contacto con las naciones extranjeras, es frecuente la necesidad de celebrar funciones regias, cuyo gasto tiene forzosamente que sufragar el Gobierno, sin regateos y a todo trapo, como suele decirse. En espacio de tres años se han celebrado lo

<sup>17</sup> Tomás Bretón, *La música y su influencia social*. Conferencia leída en el Ateneo Artístico y Literario el 12 de febrero de 1905. Madrid: Imprenta Colonial, 1905; p.4.



menos cuatro de estas funciones en Madrid. Cuando coinciden con el Teatro Real abierto, se sale del paso con relativa facilidad y total ausencia de la manifestación musical española: mas cuando dicho coliseo está cerrado surge el apuro... Que es *Don Giovanni* o *Il Barbiere di Siviglia* o *Lucia di Lammermoor* la ópera elegida para el caso... Aquí de los agentes, aquí del telégrafo, aquí del crédito... para pagar al tenor... ocho mil francos (¡seis mil a la tiple!)... otro tanto al director de orquesta —porque hasta éste acostumbra a traerse de fuera— y así sucesivamente en relación a los demás artistas, los cuales en un ensayo, de prisa y corriendo, zurcen la obra que el Gobierno español ofrece al Monarca o Presidente, Cuerpo Diplomático y Sociedad invitados. ¡Nada más antiartístico, menos nacional y más costoso! Contemplemos el mismo ejemplo invertido e imaginemos que en París, Berlín y Viena los respectivos Gobiernos hubieran ofrecido a Don Alfonso XIII durante su visita a aquellas Cortes sendas óperas cantadas en italiano. ¿Qué juicio formarán nuestro joven Rey y su séquito del progreso musical de aquellas naciones?<sup>18</sup>

Todas estas posiciones van a ser defendidas por Bretón con gran tesón, haciendo valer su espíritu optimista y positivo a pesar de los continuos engaños que va a sufrir con su propia experiencia. En numerosas ocasiones, el compositor salmantino se moverá en contra de las corrientes que dominaban el panorama musical español, en muy diferentes terrenos. En este sentido, es especialmente significativa su lucha contra las sucesivas empresas del Teatro Real, que ofrecían todo tipo de dificultades a las óperas españolas, y que sufrió Bretón desde su primera ópera grande *Los amantes de Teruel* —que tuvo que esperar casi cinco años para ser estrenada en 1889 tras una larga polémica— hasta la última *Tabaré* —estrenada en 1913 al final de la temporada en medio de la desidia de la empresa que tan solo realizó tres funciones—, pasando por la amarga experiencia de *Raquel*, cuyo estreno se retrasó dos años hasta enero de 1900 ante la negativa de Bretón a traducirla al italiano. Pero también en otros campos Bretón se movió contra corriente, como en el género chico, donde a pesar del inesperado éxito de *La verbena de la Paloma* en 1894, compuso piezas con una concep-

ción musical más ambiciosa, que constituyeron una serie de sucesivos fracasos entre 1895 y 1902, con títulos hoy olvidados como *El Domingo de Ramos* (1895), *Al fin se casa la Nieves* (1895), *Botín de guerra* (1896), *El guardia de Corps* (1897) o *La Cariñosa* (1899).

Así, debe destacarse cómo Bretón mantuvo la línea que él consideraba adecuada, yendo muchas veces en contra del ambiente musical español de su época. Esta férrea voluntad podemos seguirla también en sus numerosos escritos, a los que hemos hecho referencia anteriormente, ya desde sus comienzos en 1885, con el folleto *Más en favor de la ópera nacional*, escrito como apoyo ideológico para la polémica sobre la validez del modelo de *Los amantes de Teruel*, en el que manifestaba su visión regeneracionista en un tono eufórico muy apropiado para la situación en que se escribió dicho folleto:

“Con esto adquiriría verdadera importancia nuestro Arte, como en la Exposición arriba copiada elocuentemente se indica, y, del mismo modo que en Europa, sabe toda persona ilustrada quiénes fueron Rosales y Fortuny y son Pradilla y un ciento de pintores españoles contemporáneos, sabrían pronto quiénes eran nuestros maestros, de los que hoy, y es natural, apenas tienen noticia. Pero a esto sólo se puede llegar, elevándonos mucho, mucho, mucho; alimentando artísticas y nobles ambiciones; destruyendo la rutina y preocupaciones que nos ahogan, y erigiendo de una vez, por uno de los procedimientos que he apuntado, el nuevo, gallardo, patriótico y sublime edificio de la Opera nacional.”<sup>19</sup>

Veinte años más tarde —en una conferencia de nuevo sobre la ópera nacional de 1906— podemos observar cómo Bretón seguía manteniendo las mismas ideas con la misma fuerza, aunque lamentando el escaso eco que alcanzaban sus ideas en la sociedad española:

“El objeto de artículos y conferencias es el de buscar el calor, la ayuda, el auxilio de todos aquellos a quienes nuestro arte debe interesar: de músicos y críticos principalmente, para que rodeen al ideal de atmósfera simpá-

<sup>18</sup> Tomás Bretón, “La ópera nacional”, en la *Revista del Ateneo*, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1906.

<sup>19</sup> Tomás Bretón, *Más en favor de la Ópera nacional*. Madrid: Gregorio Juste, 1885; p.30.

tica...: pero si estos mismos que en el fondo lo juzgan bueno no hacen nada en su favor y no sale de los muros del Ateneo ni la impresión más débil de una conferencia, así sea para contestarla y discutirla, y se deja extinguir el fuego pequeño o grande que el artículo trata de avivar: ¡todo trabajo será completamente inútil, la redención de un sueño... habrá que dejar rodar la bola y que sigan adelante el género chico, el ínfimo, los sextetos y los cinematógrafos!

Sin altruismo, sin entusiasmo no se puede alcanzar, no se ha alcanzado nunca nada grande. Yo llamaba con fuertes voces a la opinión, y ésta permaneció muda. No se ha de creer que de propósito ni mucho menos por hostilidad, sino por flojedad, por desidia, por falta de confianza en el público tal vez... ¿Qué hacer en este caso?... ¿Renunciar?... No en mis días: tomar otra senda, porque yo no cejo ni cejaré mientras tenga alientos. Séame permitido imitar al famoso censor romano."<sup>20</sup>

Con los años este empeño va a ser mermado por la desidia, evolucionando hacia un pesimismo desconsolador, que se deja translucir en sus últimos escritos, de 1919, apenas cuatro años antes de su fallecimiento. Al igual que había sucedido con el regeneracionismo político y social, Tomás Bretón ve como sus propuestas de renovación del arte musical español caen en un saco roto, concluyendo que "se declara cansado, no precisamente por la continua labor, sino por su inutilidad hasta el presente"<sup>21</sup>. En el mismo año de 1919 prologaba la edición de una moción elevada al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes en favor del teatro lírico nacional expresando la amargura que le producía la inutilidad de sus esfuerzos:

"Hablando en diversas ocasiones con algunos amigos del estado del arte músico nacional en España, y censurando la general apatía que reina entre nosotros acerca de asunto tan interesante, he tenido que referirme repetidas veces a los continuos trabajos que unas veces solo y otras en compañía de muy pocos, se han venido realizando; modestos los míos, sin duda, pero más que modestos, inútiles de todo punto, por el vacío desolador que en torno de ellos se condensa. A estas reflexiones mías, no es raro encontrarse con protestas de adhesión calurosa y de buena voluntad, que hay que agradecer al cabo; pero

<sup>20</sup> Tomás Bretón, "La ópera nacional", en la *Revista del Ateneo*, Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1906.

<sup>21</sup> Tomás Bretón, "Actualidad musical", en *Raza española*, Madrid: Imprenta de Fernando Gaisse, 1919; p.30.

cuando llega a puntualizarse y demostrarse la indefensión y abandono en que yacen estos esfuerzos, pronto se advierte que ni siquiera se lee lo que se escribe, ni están enterados de lo poco o mucho que en su defensa se hace. A este fin, para que no aleguen ignorancia y cediendo al deseo manifestado por algunos de conocer los dos últimos escritos publicados en propósito, publicolos nuevamente, con poca confianza de que el vacío a que he aludido antes se llene de esperanzas, de alientos y de estímulos.

La política que en esto se sigue es verdaderamente suicida. Parece como si apostara y de común acuerdo, aquellos a quienes interesa y que debieran tomar activa parte en materia tan trascendental, desde todos los puntos de vista que se mire, se hubieran propuesto dejarla morir víctima de la inercia y del silencio. ¡Ni siquiera se combate el ideal! ¡Qué más querriamos!... No calculan, no saben o no quieren apreciar los que así obran por cómoda pasividad, o por lo que sea, el daño que resulta para el arte patrio y el buen nombre de España."<sup>22</sup>

Como sucede con el regeneracionismo, las ideas de Bretón no se detienen en la crítica de la situación musical española, sino que ésta no es más que el punto de partida para elaborar una serie de propuestas que permitiesen transformar un panorama tan negativo. En diversas ocasiones a lo largo de su vida, formula varios planteamientos para fundar un teatro lírico nacional, indicando no sólo cuál debía ser el repertorio o los elementos artísticos que participasen, sino también proponiendo los medios de financiación, tanto públicos como privados. Ante todo, la ópera española no puede plantearse en el Teatro Real, ya que su ambiente –de público, gestión y crítica– resultaba altamente desfavorable. De esta manera, tal como propone en 1906, debía partirse de una organización más modesta, como el Teatro de la Zarzuela, con una subvención estatal de sólo 500.000 pesetas, que en cuatro o cinco años crease una opinión favorable hacia la ópera española. Sólo una vez que estuviesen consolidadas estas funciones entre el público se podría dar el salto al Teatro Real.

Si el tema del teatro lírico nacional es central en Bretón, tanto en sus escritos como en su práctica

<sup>22</sup> Tomás Bretón, *Teatro Lírico Nacional. Moción elevada al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid: Imprenta de Fernando Gaisse, 1919; p.5.

compositiva, no descuidó otras cuestiones que consideraba que poseían una similar importancia, como las de la música sinfónica y de cámara. La figura de Tomás Bretón es una de las pocas que impulsa el débil panorama de la música sinfónica de la España de la Restauración. Hasta el éxito de *Los amantes de Teruel* en 1889, era conocido más como director de orquesta que como compositor, debido tanto a su actividad al frente de la Unión Artístico Musical —que fundó en 1878— como a su titularidad en la Sociedad de Conciertos entre 1885 y 1890. En el terreno compositivo nos ha dejado varias obras sinfónicas de interés, entre las que destacan sus tres sinfonías, varios poemas sinfónicos —entre los que merece mencionarse el inédito *Amadís de Gaula*— y algunas piezas de carácter más español, como *Las escenas andaluzas*. El propio Bretón reconocía las mayores posibilidades expresivas de la música sinfónica por su carácter abstracto, aunque era consciente de la carencia de estímulos en España para su desarrollo, tal como anotó en su diario mientras trabajaba en Viena en su segunda sinfonía en Mi bemol Mayor:

“¡Qué género tan grandioso y sublime el de la Sinfonía! Es una verdadera lástima que no se cultive hoy pues es a mi juicio el más noble del arte; pero las condiciones de éste no lo permiten. Los músicos en general no son ricos; el género requiere una adhesión y concentración totales y en pago de todo no se halla más que el aplauso, si se halla; de aquí el que los músicos, antes piensen en el teatro y en direcciones y lecciones que en cultivar la Sinfonía, ¡es una verdadera lástima!”<sup>23</sup>

Si la composición de obras sinfónicas exigían un esfuerzo tan grande, el trabajo en la música de cámara resultaba prácticamente imposible, por lo menos hasta la fundación de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1900 que favoreció la aparición de cuartetos como el Francés que demandaron piezas a los compositores españoles de entonces, como el propio Bretón, Chapí o Conrado del Campo, entre otros muchos. Anteriormente, la única formación de cámara existente en Madrid era

<sup>23</sup> Tomás Bretón, *Diario (1881-1888)*. Madrid: Acento Editorial, 1995; p.213 (día 7.2.1883).

la Sociedad de Cuartetos, cuyo repertorio carecía de obras de compositores españoles, dejando aparte unas sesiones con música de Arriaga. La única excepción fue un trío para violín, violonchelo y piano de Bretón, compuesto en 1887 y no estrenado hasta 1893, clara muestra del empeño de Bretón de forzar el poco favorecedor ambiente musical español; el propio Bretón comentaba en su diario: “trabajé todo el día en *Trío*, ¡qué difícil es este género!”<sup>24</sup>

Detrás de todas estas proposiciones permanece la idea de la necesidad de igualar la situación musical española a la de los países europeos más avanzados en este campo, como Alemania o Francia, que Bretón había tenido ocasión de conocer a través de sus viajes. En una conferencia de 1905 —titulada *La música y su influencia social*<sup>25</sup>— comparaba la favorable situación del arte musical en otros países, alabando el desarrollo de los orfeones en Francia, el Conservatorio en Bruselas, la amplia difusión popular en Alemania e, incluso, la importancia del arte lírico y las bandas en Italia, que contrastaban con la pobre situación española.

Las referencias a la situación europea eran aún más numerosas al hablar de la cuestión del teatro lírico, señalando en varias ocasiones el excesivo predominio de lo italiano, que otras muchas naciones —como Alemania, Francia, Rusia o Inglaterra— habían conseguido superar, creando teatros líricos nacionales. En su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes en 1896 afirmaba que “venimos padeciendo en música una verdadera enfermedad, una *italianitis* permanente, que amenaza consumir por completo la anémica vida nacional”<sup>26</sup>.

Las ideas acerca de la necesidad de europeizar la música española sobre los modelos alemanes están presentes no sólo en los escritos de Bretón sino también en sus propias composiciones, cuyo estilo incluye muchos más rasgos germánicos de los que habitualmente se ha supuesto. Esta confu-

<sup>24</sup> Tomás Bretón, *Diario...* p.578 (día 20.12.1886).

<sup>25</sup> Tomás Bretón, *La música y su influencia social...* Madrid, 1905.

<sup>26</sup> Tomás Bretón, *Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes...* Madrid, 1896; p.28.

sión tiene su origen en la crítica musicológica de nuestro siglo, generada fundamentalmente a partir de Adolfo Salazar, que ha tendido a reducir la música de Bretón —y de toda su época con la excepción de Pedrell— a un despreciable nacionalismo de corte casticista. Sin embargo, en la música de Bretón las reivindicaciones nacionales poseen bastante menor peso que la necesidad de europeizar la música española. Una carta dirigida a su amigo Isaac Albéniz de 1890, en la que reflexiona sobre el repertorio que podría ofrecer en unos conciertos que preparaban en Londres, nos muestra esta visión de lo español como algo circunstancial y meramente colorista:

"No encuentro bien lo de la Sinfonía, te diré por qué. El carácter que llevo ahí es el de director en primer lugar, luego compositor pero español, en manera alguna clásico. La Sinfonía que considero bien hecha y demuestra mis conocimientos grandes o chicos en la cosa, no es personal, no es yo, es una imitación o algo así de las sinfonías clásicas, en tanto que las otras piezas, buenas o malas son, sobre españolas, mías. Tengo una obra no ejecutada aún algo más personal pero también tira a clásico y es de larga duración, Amadís de Gaula, la titulé Fantasía Sinfónica, la probamos ha mucho tiempo y nos hizo buen efecto, pero no creo prudente pensar inmediatamente en ella aunque la lleve conmigo. También puedo llevar la Sinfonía —creo que no me la negarán abonando alquiler—. A todo esto es preferible la Fantasía de Los Amantes que resulta muy instrumental, y la pieza que producirá un efecto seguro de músico hábil y dramático será la Marcha fúnebre de D. Alfonso, pero tiene cuatro saxofones para encontrar los cuales, mejor para pagar los cuales, no tendría inconveniente en contribuir por el gusto de ejecutarla ahí. Piensa en ella para el primer concierto y garantizo la excelente impresión. Añade Guzmán y el Scherzo o En la Alhambra y "very good". Luego se puede pensar en la Sinfonía o en el Amadís, más los Panaderos y el Zapateado."<sup>27</sup>

En definitiva, podemos observar cómo el planteamiento del hecho musical que formula Bretón a través de sus escritos y de su obra musical se mueve dentro del espíritu regeneracionista de fin de siglo. Sus propuestas, como hemos señalado, se

<sup>27</sup> Carta de Tomás Bretón a Isaac Albéniz, enviada a Londres, con fecha del 7.10.1890. Epistolario inédito recopilado por Ramón Sobrino.

fundamentaban sobre dos ejes: una visión negativa de la situación musical en España que le llevaba a la conclusión de la necesidad de europeizar nuestra música. En este sentido, Tomás Bretón se encontraba muy cercano a los planteamientos regeneracionistas formulados en otros campos muy diferentes.

## 2. La cuestión de la enseñanza

Dentro del espíritu regeneracionista del cambio de siglo, la cuestión de la educación ocupa un lugar destacable, ya que se entendía que ésta era la base que iba permitir la «regeneración» de España, facilitando los medios para superar los males endémicos del país. Manuel de Puelles Benítez afirma con rotundidad —en su valioso estudio sobre la educación en España durante la Restauración— que *"gran parte del interés por la educación, por lo que ésta representaba para una España postrada por el «Desastre», se lo debemos a los regeneracionistas; nunca como entonces se puso tal acento en que la regeneración de España vendría en gran parte por una reforma de la educación"*<sup>28</sup>.

En este sentido, basta con rastrear los escritos de Joaquín Costa para poder observar que la importancia de la cuestión educativa se formula con claridad, como podemos leer en sus famosas conclusiones de la Asamblea de 1899 en Zaragoza, donde señala que una de las medidas prioritarias para la renovación del país era "contener el movimiento de retroceso y africanización, absoluta y relativa del país y hacer éste europeo, no sólo mediante todo lo anterior, sino también y muy principalmente, renovando hasta la raíz sus instituciones docentes y dándoles nueva orientación, conforme a los dictados de la pedagogía moderna"<sup>29</sup>.

Las propuestas de Costa tienen su origen en la

<sup>28</sup> Manuel de Puelles y Benítez, *Historia de la educación en España. Tomo III. De la Restauración a la II República*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia, 1989; p.23.

<sup>29</sup> Joaquín Costa, "Conclusiones de la Asamblea Nacional de Productores celebrada en Zaragoza en 1899", en *Maestro, escuela y patria*, Madrid, 1916; p.234.



Institución Libre de Enseñanza, a la que perteneció desde su fundación. Esta planteaba una profunda renovación pedagógica, inspirada en modelos europeos, en la que la música adquiriría una nueva valoración positiva –al menos en un plano teórico– tal como señala Francisco Giner de los Ríos en su discurso de inauguración del curso 1880/1881, al destacar algunos nuevos aspectos hasta entonces olvidados por la educación tradicional:

“La gimnasia, llamada a mejorar las condiciones de una raza empobrecida; el dibujo, que tan maravillosamente despierta el espíritu de observación y el amor a la Naturaleza y al arte; el canto, que inicia el sentido estético en la esfera más propia y familiar al niño; los ejercicios manuales, que lo educan para el aprendizaje técnico y dan rienda suelta a la tendencia plástica y creadora de la fantasía; las excursiones, uno de sus más poderosos elementos; las cajas de ahorro, que habitúan al uso racional de los bienes.”<sup>30</sup>

A pesar del tono idealista de estas palabras, que forma parte del estilo de los planteamientos de la Institución, la valoración de la influencia positiva de la educación musical es un rasgo que fue destacado en numerosas ocasiones por el propio Tomás Bretón, como señalaba en 1905 en un conferencia ofrecida en el Ateneo, con una curiosa comparación, algo forzada aunque no por ello menos sugerente:

“Todo el que haya estado en Venecia un día siquiera ha podido ver si tuvo interés en ello, cómo las palomas rodean al que aparece en la gran plaza con un cucurucho lleno de maíz, que allí llaman gran turco, cómo le asedian y se posan en hombros, brazos y manos hasta dar cuenta del grano apetitoso sin la menor muestra de recelo. En el jardín de las Tullerías, no ya la doméstica paloma sino hasta los pajarillos, el desconfiado gorrión entre ellos, vuelan gozosos a la mano infantil que les muestra unas migajas de pan. ¡Qué diferencia de lo que aquí sucede! Aquí no acuden a la mano de nuestros niños los pajaritos... preferimos comérmolos fritos a millares, aunque después las larvas que ellos debieron exterminar, convertidas en plaga, asolen y devasten nuestros campos.

Alguien opinará que esto nada tiene que ver con la música, y yo argüiré que tiene mucho; porque la música

es poderosísimo elemento de educación; porque la primera materia de nuestra raza es exquisita y susceptible de llegar hasta donde lleguen las más privilegiadas, esperando sólo para elevarse a la altura que merece, legisladores y directores dignos de ella. Si la música se impulsiera y aprendiese en nuestras escuelas de párvulos, como decía en su última y hermosa conferencia el Sr. Parada y Santín mi buen amigo, pronto, muy pronto se dulcificaría la dureza de nuestro carácter. La corteza que a nuestro sentimiento formaron intolerancias y crueldades, convulsiones y espectáculos sanguinarios, desaparecería como por encanto al benéfico influjo del arte expresivo, dulce y tierno por excelencia. No creáis que la raza española llegue en su culto y adoración por el arte de la música al extremo de la germana; pero no creáis que es imposible. El fondo artístico de España es verdaderamente opulento.”<sup>31</sup>

Estas apasionadas palabras adquieren una mayor fuerza al comprender que Tomás Bretón estuvo al frente del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, uno de los principales centros de educación musical de nuestro país, durante más de veinte años entre 1901 y 1921. En una primera etapa –entre 1901 y 1911– tuvo el cargo de Comisario Regio, para ya ser nombrado Director a su vuelta en 1913 –tras una polémica dimisión– hasta su jubilación en 1921.

Este largo periodo coincide con la renovación administrativa que supuso la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, desgajado del de Fomento en 1900, que suponía la primera intervención pública en la cuestión de la educación, con reformas de tanta repercusión como las realizadas por Romanones. En estos años Bretón defendió su posición independiente, luchando contra la inestabilidad que producía la precipitada sucesión de cambios de gobierno y de ministros, que paralizaba cualquier intento de una gestión renovadora. En el discurso que cerraba el curso 1908/1909 expresaba las dificultades de organización que generaba la compleja situación política de estos años:

“La situación política de España ha cambiado. Ello

<sup>30</sup> Discurso citado en José Luis Abellán, *Historia del pensamiento español*. Madrid: Espasa Calpe, 1996; p.p. 431-432.

<sup>31</sup> Tomás Bretón, *La música y su influencia social*. Conferencia leída en el Ateneo Artístico y Literario el 12 de febrero de 1905. Madrid: Imprenta Colonial, 1905; pp. 26-27.

nos impide por un año más, el gestionar ante los poderes públicos la justa reparación debida a este Claustro de profesores, tantas veces solicitada en vano. Respetuosos siempre con nuestros Jefes, hemos de aceptar sin la menor protesta sus resoluciones, agradeciendo sinceramente las atenciones recibidas de los que fueron y saludando cordialmente a los que son. Pero si la reparación que antes me refiero no puede gestionarse ahora, porque seguirá rigiendo el presupuesto del año anterior, sí creo pertinente, aún más, obligación ineludible, rogar al Excmo. Sr. Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, como ya lo hice el pasado año, se sirva declarar vacantes y proveer según dispone nuestro Reglamento la cátedra numeraria de Declamación lírica y supernumeraria de Violín, que dirigieron respectivamente los Sres. D. Antonio Moragas y don Tomás Lestán *"tan necesarias y útiles, indispensables habré de decir, por la matrícula de la segunda e importancia de la primera, en un Conservatorio como el nuestro"* —así decía en mi anterior discurso. También deben cesar las interinidades de las clases de Órgano y Trombón que si están hábilmente regidas por los profesores Sres. Ballesteros y García, no es razón para que continúe esa anomalía. En honor de dichos profesores puedo decir, que son los primeros en desearlo, sin que este deseo prejuzgue egoísta y particular finalidad. El ilustre profesor Jefe de la sección de Declamación Sr. D. Fernando Díaz de Mendoza, presentó la dimisión de su cargo hace más de dos años y en todo este tiempo, nada se ha resuelto tampoco por la Superioridad. Yo llamo respetuosamente la atención del Excmo. Sr. Ministro sobre estos importantes extremos y reitero la petición de que se digna normalizar este estado de cosas.<sup>32</sup>

Varios fueron los momentos en que la tensión con el Ministerio fue tan grande que provocó la dimisión de Bretón. A finales de 1904 una inspección oficial, que trascendió a la opinión pública a través de la prensa, censuró la gestión del Conservatorio; Bretón rápidamente presentó su dimisión, que fue retirada tras una charla con el Ministro en que éste le reiteraba su confianza. Peor solución se encontró en 1911 a la polémica surgida tras el nombramiento del conocido pianista Malats para la cátedra de órgano; la falta de contestación a las protestas de Bretón llevaron al salmantino a presentar su dimisión, que le alejó del Conservatorio durante más de un año. Su vuelta se produjo en

febrero de 1913, gracias al apoyo popular recibido tras el fallecimiento de su sucesor Cecilio de Roda, que se mostró con varias comisiones de profesores del centro y ciudadanos salmantinos que reclamaron ante el Ministerio su restitución.

A pesar de todas estas dificultades, Tomás Bretón defendió una renovación del centro intentando solucionar los numerosos males que impedían una formación musical adecuada para sus alumnos. Denunció en primer lugar la masificación de las clases superiores, que producía un inevitable deterioro de la calidad de la enseñanza. Otra cuestión contra la que luchó fue la "benevolencia excesiva" de las calificaciones, que desfiguraba los verdaderos resultados, llevando a situaciones tan grotescas como la de que en la asignatura de piano en el curso de 1899/1900 se otorgasen 631 sobresalientes, 244 notables, 106 buenos, 54 aprobados y ningún suspenso, mientras que de los premios se entregaron 29 primeros, 19 segundos y un único accésit o tercero. La denuncia de este hecho la planteaba ya en su primer discurso de 1900, cuyas palabras dejan translucir un claro espíritu regeneracionista:

"De manera, señores profesores, que es preciso inaugurar nuevas costumbres en el Conservatorio, y para ello revestirse de un valor materialmente heroico; es preciso dar más aprecio a las mercedes que otorgáis; hay que cerrar los oídos a la recomendación, uno de los vicios más fatales de la sociedad española contemporánea; es necesario elevar al más alto grado nuestra responsabilidad, porque el Estado no mantiene estos centros para comodidad y regalo nuestros, sino para que cumplamos fielmente con la delicadísima misión que nos está encomendada."<sup>33</sup>

Al igual que había sucedido con las reformas impulsadas por el Ministro Romanones de los sueldos de los maestros de enseñanza primaria, una de las reivindicaciones de Bretón ante el Ministerio fue la dignificación de las retribuciones del profesorado, pidiendo que se igualasen las de algunas cátedras consideradas menores —como las de trom-

<sup>32</sup> Tomás Bretón, *Memoria del curso de 1908 a 1909 precedida del Discurso leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Colonial, 1909; p.11.

<sup>33</sup> Tomás Bretón, *Discurso y memoria del curso de 1900 a 1901 leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Ducazal, 1901; p.10.

bón y contrabajo<sup>34</sup>— y una mejora de la situación de los profesores supernumerarios, que “con clases autónomas, que asisten diariamente a ellas, lo que no ocurre en otros centros oficiales, disfrutan de un sueldo mezquino que está en abierta contradicción ¡doloroso es decirlo! con la indumentaria misma a que obliga el decoro; no gozan de ascensos, derechos pasivos, ni clase alguna de privilegios...”<sup>35</sup>

Sin embargo, las propuestas de Bretón no se limitan a cuestiones internas del Conservatorio madrileño, sino que intentan tener un mayor alcance, a nivel nacional. Así, en 1906 recogía con optimismo una petición elevada al Ministerio “a fin de que para la provisión y ejercicios de admisión a la multitud de puestos que el arte de la música hace indispensables, como profesores de enseñanza, músicos mayores y de primera del Ejército, de Alabarderos y Bandas provinciales, maestros de Capilla, organistas y cantores de Basílicas y Colegiatas, etc., etc., posean títulos expedidos por el Conservatorio Oficial, en relación con la plaza a la que se aspira ocupar”. No se trataba de una mera cuestión de defensa corporativista, sino una manera de que desapareciese “todo empirismo que pueda haber en el arte, todo nepotismo e influencia malsanos, elevando al par nuestro nivel al punto que demandan el buen nombre de España y el amor propio de aquellos a quienes está confiada en el orden pedagógico la dirección artístico-musical”<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> “Aprovecho esta ocasión para hacer resaltar una diferencia notable y anómala en la dotación de estas cátedras. Tres de ellas están dotadas con 3.000 pesetas anuales, como las demás del Conservatorio, excepto las de Composición y Órgano —consideradas superiores— y dos, las de Contrabajo y Trombón, con 2.000. Habida cuenta de la importancia principalísima del contrabajo, base y fundamento de todo el edificio musical, y del trombón, parte integrante y esencial del mismo, en cuya clase se ha aumentado ahora la precisa obligación de enseñar el trombón de varas —en mal hora abandonado por los profesores españoles— no alcanzo la razón de que dichas dos cátedras estén menos dotadas que las demás similares.” Las enmiendas al presupuesto sobre esta cuestión continuaron siendo rechazadas por el Ministerio en los años que Bretón estuvo al frente del centro. Tomás Bretón: *Memoria del curso de 1901 a 1902 precedida del Discurso leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Colonial, 1902; pp.15-16.

<sup>35</sup> Tomás Bretón, *Memoria del curso de 1909 a 1910 precedida del Discurso leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Colonial, 1910; p.10. En 1916 aún no se había aprobado el nuevo Reglamento que recogía los cambios de la situación retributiva de los profesores supernumerarios.

En este sentido, una cuestión destacable fue el empeño por sacar adelante un Real Decreto que regulase la validez académica de las escuelas de música provinciales, impulsando un modelo centralista que partía del Conservatorio madrileño. Según el propio Bretón esto “beneficiará sin duda alguna a la instrucción en general, a las localidades en donde se establezcan y sostengan esos Centros, a los futuros profesores que en ellos tengan cabida”, aunque de nuevo la inestabilidad del Ministerio no favorecía estas iniciativas, ya que “el cambio incesante de ministros, de los que sólo en un año han pasado cinco por el departamento de Instrucción, esteriliza el indudable buen deseo de todos”<sup>37</sup>.

A la vista de todas las opiniones de Tomás Bretón mencionadas en este trabajo, que no son más que una pequeña parte de su amplio e interesante corpus, referidas a gran variedad de aspectos de la situación de la música española, el músico salmantino se nos muestra como un componente más del movimiento regeneracionista, que tanta influencia tuvo en la España del cambio de siglo. El caso de Bretón no es aislado y debe enriquecerse con la reflexión sobre las aportaciones de figuras tan diversas como Pedrell o Chapí, pero además este hecho no debe sorprendernos ya que resultaba lógico que la música se moviese en los mismos parámetros culturales de la sociedad de su época, recogiendo ese contradictorio sentimiento de frustración y esperanza que surgió tras el «desastre» de 1898.

<sup>36</sup> Tomás Bretón, *Memoria del curso de 1905 a 1906 precedida del Discurso leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Colonial, 1906; p.9.

<sup>37</sup> Tomás Bretón, *Memoria del curso de 1904 a 1905 precedida del Discurso leído por el Comisario Regio*. Madrid: Imprenta Colonial, 1909; p.13.