



La crisis de la zarzuela grande en la obra de Tomás Bretón

Justo antes de su estancia en el extranjero, Tomás Bretón compone tres zarzuelas en tres actos para la compañía del Teatro de la Zarzuela que tendrán muy poco éxito: *El campanero de Begoña* (octubre-1878), *Corona contra corona* (noviembre-1879) y *Los amores de un príncipe* (marzo-1881). En ellas el compositor realiza un gran esfuerzo por sintetizar la tradición de la zarzuela restaurada con sus aspiraciones operísticas. Comprenderá de una forma directa las limitaciones musicales del género para alcanzar su sueño de crear la ópera española, así como los problemas prácticos que conllevan las representaciones, hechos que denunciará en sus escritos posteriores. Constituyen además una buena muestra de la situación de crisis que vive la zarzuela grande en ese momento.

La relación de Tomás Bretón con la zarzuela fue a lo largo de toda su carrera contradictoria y paradójica. Pese a sus continuos esfuerzos en favor de la creación de una ópera nacional, hoy en día es recordado exclusivamente por el famosísimo sainete *La verbena de la Paloma*, que se considera un modelo fundamental del género chico.

Apenas dos años después del fulgurante éxito del sainete de Ricardo de la Vega, se lamentaba en su discurso de ingreso en la Academia de las limitaciones que tenía dicho género para la construcción de un auténtico drama lírico nacional: “...si todo nuestro ideal se ha de limitar a la frívola producción que nos invade, es preferible renunciar de un golpe a todas las ilusiones, confesándonos vencidos y degradados, débiles y cobardes para aspirar a nada digno, levantado y noble, y cerrar las pocas y menguadas escuelas que tenemos.”¹

No obstante estas duras impresiones, dentro del catálogo del compositor salmantino encontramos cuarenta y seis zarzuelas, cifra no muy elevada si la comparamos con la abundantísima producción de

Just prior to his stay abroad, Tomás Bretón composed three three-act zarzuelas for the Teatro de la Zarzuela Company which would achieve little success: El campanero de Begoña (October 1878), Corona contra corona (November 1879) and Los amores de un príncipe (March 1881). Bretón made a great effort in them to combine the tradition of the zarzuela restaurada with its operatic aspirations. He would directly comprehend the musical limitations of the genre in the process of fulfilling his dream of creating Spanish opera, as well as the practical problems which staging these works involved, matters which he report on in his later writings. They are also a good reflection of the crisis situation the zarzuela grande found itself in at the time.

contemporáneos suyos como Chapí o Fernández Caballero, pero que supone casi más de la mitad de su obra. Lo cierto es que cultivó el género en sus diferentes modalidades a lo largo de toda su carrera desde sus comienzos en 1872, hasta poco antes de su muerte en 1916.

Los primeros años de su trayectoria fueron especialmente duros. Carente del apoyo de su maestro Arrieta, quien prefirió impulsar a Chapí dándole la oportunidad de disfrutar por dos veces de las becas de la Academia Española de Roma antes que Bretón, se vió obligado a trabajar como director y compositor para circos y teatros de los denominados de segunda fila. Entre 1872 y 1877 compuso casi treinta zarzuelas para teatros como el Romea, Buen Retiro, Bolsa o Novedades, algunas en colaboración con compositores ya afamados como Manuel Nieto, Chueca y Valverde. Se trataba de obras en uno o dos

¹ BRETÓN, Tomás. *Discursos leídos 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 los hijos de José M. Ducazal, 1896; p. 36.

actos, sin grandes ambiciones artísticas llenas de las danzas de moda y de números cómicos sencillos, siguiendo las modas impuestas desde la irrupción del género bufo en nuestro teatro.

La primera obra que le va a dar fama y reputación será su ópera en un acto *Guzmán el Bueno*, estrenada con éxito en el Teatro de Apolo el 25 de noviembre de 1876. Se trataba de una obra de concepción ambiciosa al tratarse de una ópera y trabajar las situaciones y las voces en este sentido, pero muy limitada al poseer tan sólo un acto. La introducción del libretista Antonio Arnao era muy elocuente respecto a las posibilidades que tenía un proyecto así en el ambiente de nuestro teatro musical:

"A primera vista se comprende que el terrible suceso que sirve de argumento a esta operita, hubiera podido dar origen a una extensa obra, en tres o más actos, con gran desarrollo y variedad de efectos y pormenores, como la produjo bajo el concepto meramente dramático. Pero debiendo ocasionar semejante desarrollo enormes dificultades al compositor, y no pudiendo éste abrigar esperanzas de ver por ahora en escena el resultado de tan largo e ímprobo trabajo, a consecuencia de razones conocidas de todos; teniendo por otra parte en cuenta que no son propias del nacimiento de un espectáculo teatral las dimensiones a que llega cuando ya se halla recibido y aclimatado, lo cual dista mucho de suceder entre nosotros respecto a la ópera española; se imaginó este breve cuadro, de asunto interesante y popular, con el fin de que su ejecución presentase los menos obstáculos posibles para el músico, para los actores y para las empresas."²

La ópera tuvo cierto éxito y significó para el joven compositor su lanzamiento definitivo. El preludeo adquirió una gran popularidad, siendo interpretado pronto por la Sociedad de Conciertos, y la obra llegó a representarse esa misma temporada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, así como en otros teatros de provincias durante los siguientes años.

Su siguiente trabajo de importancia le llevó a acercarse a la Zarzuela grande, que sufría desde hacía varios años una importante crisis de la que no iba a

conseguir salir. Se trataba de un libreto en tres actos de Mariano Pina titulado *El campanero de Begoña* adquirido por la empresa del Teatro de la Zarzuela, y originalmente destinado a Barbieri. Este no pudo componer la música debido a una enfermedad y el encargo pasó al joven Bretón. Cuando Bretón fue nombrado académico de la Academia de Bellas Artes de San Fernando ocupó la plaza de Barbieri y en su discurso de ingreso señalaba su relación con el maestro a través de esta obra:

"Una enfermedad adquirida en un viaje que hizo al extranjero, impidió que colaboráramos en una obra (*El campanero de Begoña*), que por la antedicha razón hube de componer solo, pero de la cual había ya comenzado Barbieri un número, que conservo, ayudándome después, en los trabajos que preceden a todo estreno, difíciles y duros siempre para el principiante, y que para mí fueron fáciles y suaves merced a su cariñosa solicitud y gran prestigio, recibiendo gozoso más tarde como propios, los plácemes que yo recogía por el éxito lisonjero que obtuvo la obra."³

La obra estaba compuesta ya un año antes de su estreno, llegándose a anunciar para la temporada 1877-78.⁴ Sin embargo no será hasta el 18 de octubre de 1878 cuando se estrene en el coliseo de la calle de Jovellanos. El Teatro de la Zarzuela aún pretendía ser el auténtico impulsor de la ópera cómica española, pero veinte años después de su fundación eran patentes las dificultades que atravesaba el género para afianzarse entre el público. De cara a la temporada 1878-79 la revista *Crónica de la Música* señalaba aún este carácter:

".... damos una gran importancia a este teatro, porque es el cultivador del género lírico español, de lo que pudiéramos llamar ópera cómica española, y pudiera algún día servir de base firmísima, ya que hasta ahora no ha sido ni aún deleznable, del planteamiento de la grande ópera española que tantos y tan infructuosos afanes ha costado. Claro es que esta hipótesis, que establecemos como de

² ARNAO, Antonio. *Guzmán el Bueno, ópera en un acto*. Madrid: Administración Lírico-Dramática, 1876.

³ BRETÓN, Tomás. *Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes*. Madrid, 1896; p.11.

⁴ *El Imparcial*. Madrid, 11-IX-1877, señala en un suelto las obras con las que cuenta la empresa del Teatro de la Zarzuela para la próxima temporada, entre las que figura *El campanero de Begoña*.

pasada, no podrá nunca ni aún acercarse remotamente a la realidad, mientras el teatro de la Ópera cómica española siga por la senda emprendida hace años, apegado a los procedimientos conocidos, mal dirigido y entregado a sí mismo. (...)”⁵

La empresa contaba para dicha temporada con una serie de cantantes que se habían especializado en los últimos años en la zarzuela como eran las tiple Dolores Franco de Salas, Ermelinda Soler di Franco⁶ y Eulalia González, la contralto Uriondo, los tenores Manuel Sanz⁷ y Rosendo Dalmau, los barítonos Enrique Ferrer⁸ y José Sala Julián, los tenores cómicos Miguel Tormo y J.B. Rihuet y el bajo Daniel Banquells. Se trataba de un elenco compuesto por cantantes que no podían haber realizado carrera en la ópera italiana que daba mucho más dinero y prestigio. El propio Bretón tan sólo unos pocos años después al proponer formar una compañía para la creación de una ópera española cita una lista de 38 cantantes españoles con los que se podría contar entre los que no figura ni uno sólo de los que formaban las compañías del Teatro de la Zarzuela durante estos años.⁹ De hecho, a pesar de las muchas críticas alabándoles de una forma rutinaria, merece cierto crédito la dura opinión aparecida en la *Crónica de la Música*:

“La interpretación fue muy mediana. La señorita Soler Di Franco lució su precioso timbre de voz y su buen deseo, pero ha estudiado poco su papel. La señorita González parecía que estaba mal de la garganta. La señorita Uriondo se encargó de un papel de poca importancia en el que no tenía que cantar y fue lo mejor que pudo sucederle. El Sr.

Sanz no pudo lucirse, porque ya están muy oscurecidas sus facultades y porque su papel no se presta a ello. El señor Ferrer dijo bien lo mismo la parte del canto que la declamación. El señor Tormo hizo reír con sus detalles cómicos, pero nada más. El Sr. Arcos desempeñó un papel insignificante: verdad es que no hubiera podido desempeñar otro.”¹⁰

La partitura que compuso Bretón para *El campanero de Begoña* era de las más ambiciosas que había compuesto hasta entonces para una obra lírica. Consta de un preludio y 16 números repartidos entre los tres actos.¹¹ Se trataba de una composición bastante más extensa de lo que era habitual en este tipo de obras. El libreto, desarrollado en un episodio de la Guerra de la Independencia, intenta equilibrar los aspectos cómicos con situaciones de mayor dramatismo, en especial en los finales de cada acto, que permitiesen crear unos desarrollados concertantes. Debe destacarse así la importancia que adquiere el papel de Trifón, encomendado al tenor cómico Tormo, cuya presencia musical es continua. Se explotan así abundantemente las situaciones graciosas, como en el nº5 donde se juega mezclando un canto religioso (una letanía) y la música militar imitando a los clarines. Estas intervenciones se basan en temas sencillos y saltarines, de carácter bailable, perfectamente resaltados por el acompañamiento orquestal, como en el nº10, basado en arpeggios picados de las flautas y clarinetes, con numerosas articulaciones y acentos a contratiempo. Estas situaciones alcanzaron una gran aceptación entre el público del estreno, en especial el nº5, tal como señaló la crítica al día siguiente:

“La música satisfizo en general más que el libro; al final de la sinfonía fue muy aplaudido el autor, lo mismo al terminar la mayor parte de los números, entre los que mereció el honor de la repetición, el coro de la letanía del primer acto.”¹²

“¡Comienza el acto primero con un bonito coro, lleno

⁵ “Teatro de la Zarzuela”. *Crónica de la Música*. Madrid, 3-X-1878.

⁶ Un artículo sobre la biografía de esta cantante puede encontrarse en: “Soler di Franco”. *La correspondencia musical*. Madrid, 21-II-1884.

⁷ Este tenor riojano se unió desde sus comienzos al proyecto de restauración de la zarzuela grande, estrenando numerosas obras de Barbieri, Gaztambide, Arrieta y Oudrid. Una reseña de su trayectoria se puede localizar en: PEÑA Y GONÍ, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid: Imp. de El Liberal, 1881; pp. 604-615.

⁸ La biografía de este barítono se puede consultar en: “Enrique Ferrer”. *La correspondencia musical*. Madrid, 12-VI-1884.

⁹ BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la Ópera Nacional*. Madrid: Tip. de Gregorio Juste, 1885; p. 23.

¹⁰ “El campanero de Begoña”. *Crónica de la Música*. Madrid, 24-X-1878.

¹¹ La versión para canto y piano fue publicada poco después por la Editorial Zozaya, Madrid, 1882. Tiene 261 páginas.

¹² *La Iberia*. Madrid, 19-X-1878.

de animación y color local, que trajo a nuestra memoria los que ha tiempo escribió el Sr. Barbieri y que contribuyeron en superior grado a su fama de compositor. Otro coro del mismo acto, que se repitió entre los aplausos entusiastas del público, participa de las mismas condiciones que el primero".¹³

En otros lugares, Bretón intenta un estilo más cercano al mundo operístico italiano en números como las romanzas y dúos, así como en los concertantes. Los tres personajes principales (Lucía, Rodolfo y Damián) estaban encomendados a los principales cantantes de la compañía: la soprano Soler di Franco, el tenor Sanz y el barítono Ferrer. Todos ellos tienen intervenciones cantábiles con una línea de canto muy lírica, con las características inflexiones hacia el sexto grado rebajado y el empleo de sextas napolitanas, tan arraigadas en la melodía italiana. Las formas son las tradicionales como en el nº4 -duo entre la soprano y el tenor- que adopta el esquema típico de movimiento lento inicial (Andante), seguido de un Allegretto, que termina con el característico Piú mosso.

Mayor interés tienen las escenas finales de los dos primeros actos (nº 6 y 11). En ambas, tras una situación tensa, perfectamente conseguida mediante modulaciones e inestabilidad armónica (con el empleo de acordes de 7ª disminuida), apoyada en diseños cromáticos y trémolos en la cuerda, se da paso a un elaborado concertante. La forma de éste es la clásica dentro de la ópera italiana, dividido en dos partes: una primera lenta articulada sobre una melodía lírica en el tenor y la soprano, que se apoya en el coro y en los comentarios de los otros personajes, a la que sigue —tras descubrirse una nueva situación— una segunda parte rápida, basada en un tema enérgico que conduce a un apoteósico final.

Estos aspectos más italianizantes, detrás de los que hay una intención de acercarse a las prácticas operísticas arraigadas en ese momento, fueron los peores comprendidos durante su estreno, ya que

resultaban extraños dentro de una zarzuela. Así, *El Globo* señalaba:

"En las piezas sucesivas, el Sr. Bretón varía de rumbo, y en vez de buscar los efectos en melodías fáciles y agradables, tritura su imaginación y talento musical para alcanzar idéntico entusiasmo con grandes concertantes, en los cuales descuella más el estudioso y aprovechado maestro, que el inspirado compositor."¹⁴

A pesar de estas críticas la obra no carece de elementos españoles, especialmente apropiados para las escenas cómicas y del coro. La ambientación vasca está conseguida con el empleo de un zortzico, que aparece en el preludio y sobre el que se articula toda la escena del coro que inicia el segundo final (nº11), que se expone inicialmente por el oboe, intentándose aproximar a la sonoridad del tradicional txistu. Además se imitan sonoridades como la del tamboril (nº1), y se emplean ritmos de fandanguillo, así como existen algunos rasgos de corte andaluz, como la entrada de Lucía (nº2), donde sobre un 3/8 aparecen adornos de tresillos de semicorcheas.

Lo extraño era que estos elementos no eran los principales de la obra, y esto unido a que se trataba de una obra de un compositor aún joven permitía a los críticos realizar observaciones tan subjetivas como las que aparecen en la *Crónica de la Música*:

"La música del Sr. Bretón, vale mucho más que el libro; pero tiene defectos que hemos de señalar con franqueza, creyendo prestar un servicio a su autor. Revela desde luego, más que inspiración, los grandes conocimientos instrumentales y el estudio del autor de *Guzmán el Bueno*; pero adolece de cierta falta de propiedad. Los trozos sinfónicos, que son más de los que caben propiamente en la obra, son bastante notables y honran al Sr. Bretón, pero en ciertas situaciones justifican la falta de propiedad de que nos quejamos. También demuestran esta circunstancia un dúo de amor correspondido, cuyas palabras son de júbilo y de expansión, tratado con tan dramática tristeza en las frases musicales, que más parece una despedida eterna; una marcha, cuya frase marcial es más italiana que otra cosa, aunque se trata de soldados españoles; la circunstancia de no haber en toda la obra más aire español que un zortzico y

¹³ *El Globo*. Madrid, 19-X-1878.

¹⁴ *El Globo*. Madrid. 19-X-1878.

algunos otros pequeños detalles en que nos debemos fijar."¹⁵

La obra no tuvo el éxito esperado el día de su estreno el 18 de octubre de 1878 y antes de que se cumpliera la primera semana se retiró de la cartelera. Al parecer surgieron problemas con el tenor Manuel Sanz, ya en plena decadencia y que no había podido asumir con corrección su papel. La revista *La Crónica de la Música* narra el hecho:

"El Teatro de la Zarzuela ha tenido en la última semana una pequeña crisis que ocasionó la suspensión de *El campanero de Begoña*. Aludimos a la rescisión de la contrata del tenor Sanz, que encontrando justificado quizá el poco entusiasmo del público hacia él en la expresada zarzuela, se retira definitivamente del teatro y de la escena, dejando el gratisimo recuerdo que corresponde a un hombre que ha trabajado mucho y a un artista que en su época, pasada por desgracia para la zarzuela, obtuvo siempre con justicia los más calurosos aplausos.

Un tenor joven, y que ya se ha dado a conocer con regular éxito en temporadas anteriores, el Sr. Rihuet, se ha encargado del papel del Sr. Sanz en *El campanero de Begoña*, que ayer volyó a ponerse en escena después de un intervalo de 6 días."¹⁶

Solucionados estos problemas, con la sustitución por el joven tenor Rihuet, la obra subió durante una semana al escenario, mientras se realizaban los preparativos para el estreno de *El anillo de hierro de Zapata y Marqués*. El enorme éxito alcanzado por ésta sumió en el completo olvido la obra de Bretón, que ya desde un principio no había conseguido una acogida suficientemente calurosa.

En la temporada siguiente preparó una nueva obra para el Teatro de la Zarzuela, titulada *Corona contra corona*. El libreto se debía a Calixto Navarro, con quien Bretón ya había colaborado en varias ocasiones en obras más modestas.¹⁷ Se trataba de un

autor dedicado hasta entonces a crear divertidos sainetes para teatros pequeños, que afrontaba a modo de excepción una obra más ambiciosa en tres actos y de temática histórica. Ésta narra los amores e intrigas surgidas en la corte de Ferrara entre el poeta Torcuato Tasso y Leonor, la hermana del duque. La ausencia de situaciones cómicas, junto con el lenguaje ampuloso empleado por el libretista, provocaron un desconcierto en el público, incapaz de comprender un intento de mostrar un argumento serio en el mundo de la zarzuela. En este sentido se manifestó la crítica:

"Algo de extrañeza se notó en el auditorio al dar comienzo la obra de cuyo estreno vamos a ocuparnos, y aquí debemos confesar que no sin razón, al encontrarse frente a frente con un asunto y unos personajes algo ajenos a la escena que rinde culto al drama lírico-español, y que si no la generación presente, la que le ha antecedido no puede haberse olvidado que en dramas y óperas autores de más o menos reputación se les ha presentado aliñados a la usanza de sus tiempos.

A medida que avanzaba el primer acto, más ostensible se iba haciendo la indicada extrañeza, pues hasta en la forma adoptada por el libretista para las piezas musicales, algo de rancio y trasnochado se notaba, lo cual ha sido causa sin duda alguna de que en la música también muy poco o nada de nuevo se notaba."¹⁸

Como era habitual en el mundo del teatro lírico español un libreto era capaz de arruinar una obra musical, por muy buena que ésta fuera. La importancia excesiva de los textos fue una de las principales razones que llevó a Bretón a calificar la zarzuela como género imperfecto, incapaz de producir un auténtico teatro lírico nacional. El problema radicaba a su vez en el hecho de que los intérpretes se viesan obligados tanto a cantar como a declamar largas tiradas de versos, lo que hacía muy difícil una buena interpretación. Así lo expresaba pocos años después en su defensa de la ópera nacional:

¹⁵ *Crónica de la Música*. Madrid, 24-X-1878.

¹⁶ *Crónica de la Música*. Madrid, 31-X-1878.

¹⁷ Las zarzuelas de Bretón compuestas sobre un libreto de Calixto Navarro fueron: *Los dos caminos* (Teatro del Prado, agosto, 1874), *Dos leones* (Romea, noviembre, 1874), *El 93* (Teatro de la Bolsa, agosto, 1875), *El inválido* (Romea, septiembre-1875), *Marta* (Romea, octubre, 1875), *Las cortes del amor* (1875).

¹⁸ "Teatro de la Zarzuela: *Corona contra corona*." *El Imparcial*. Madrid, 6-XI-1879.

"Este error en la forma, ha sido una de las causas principales que han motivado el decaimiento lógico de la Zarzuela seria. Porque si es difícil llegar a ser un actor excelente; si lo es igualmente llegar a ser cantante notable, ¡cuanto más lo será, lograr un artista en que la excelencia de dichas cualidades se halle unida!.....¿ Quién que esto lea, no recuerda haber visto tal o cual zarzuela, seria principalmente, y echado de menos, en el artista más estimable, una siquiera de las condiciones apuntadas, y esenciales para un género que prevalezca y se imponga al público?"¹⁹

Entre las críticas también hubo reproches en este sentido contra la soprano protagonista:

"Con el respeto que merece una actriz tan querida del público como es la señora doña Dolores Franco nos vamos a permitir hacerle una observación, que también alcanza en parte a cuantos artistas figuraron en el desempeño de *Corona contra corona*. El excesivo celo llega a producir muchas veces el efecto contrario en el teatro. El empeño en dar extremada energía a todas las frases les quita importancia, y suele cansar y fatigar al auditorio."²⁰

De cualquier forma la partitura de *Corona contra corona* no era de las más afortunadas del compositor. El excesivo convencionalismo de sus formas fue señalado por la crítica, así como lo que se denominó falta de inspiración. Detrás de estas características estaban las propias dificultades que tenía cualquier músico para desarrollar una labor compositiva de cierta ambición dentro del ambiente musical de la España del momento, que obligaba a los autores a una labor sin descanso. La *Crónica de la Música* comprendió este hecho al criticar la obra en unas muy duras palabras, pero no por ello menos claras, de la situación musical española:

"(...) lamentamos de todas veras que haya perdido su tiempo de una manera tan acentuada el distinguido compositor D. Tomás Bretón que, por lo menos, siempre ha dado muestras en sus obras de los conocimientos artísticos que posee y de la manera verdaderamente concienzuda con que trabaja".

¹⁹ BRETÓN, Tomás. *Más en favor de la Ópera Nacional...* 1885.

²⁰ "Teatro de la Zarzuela: *Corona contra corona*." *El Imparcial*. Madrid, 6-XI-1879.

Ensayar coros por la mañana y orquesta por la tarde; trabajar todo el día en las que pudiéramos llamar con cierta exageración operaciones mecánicas del arte; no tener, por regla general dos horas desocupadas, y aprovechar diez minutos hoy y un cuarto de hora mañana para componer música propia, para escribir una partitura, eso, convénzase el Sr. Bretón, eso no puede ser. El hijo producto de una gestación parecida, tiene que ser raquítico, tiene que revelar el cansancio físico de su padre, porque no hay hombre, ni artista, ni genio, en quien el exceso de trabajo no produzca las naturales consecuencias de extenuación siquiera sea momentánea"²¹

En este mismo sentido se manifestaba el propio compositor en sus diarios, sobre la buena situación producida por su beca en Roma:

"Continúo componiendo y tocando el piano. No me hallo con la vida desahogada que llevo. Me parece imposible que pueda contar con la mañana, tarde y noche por más, que no tenga ensayos, visitas y otras molestias. ¡Ah!, si mi fortuna me hubiera permitido esta vida siempre, ¡cuánto habría trabajado!"²²

La zarzuela fue estrenada el 5 de noviembre de 1879 en el Teatro de la Zarzuela, con una compañía muy similar a la del año anterior, a la que se había incorporado el tenor Rosendo Dalmau, que se hizo cargo del papel de Tasso, junto a la soprano Dolores Franco de Salas en el de Leonor y el bajo Banquells en el de su hermano, el duque. Además participaron el tenor cómico Miguel Tormo en el papel de Guarini y el barítono Enrique Ferrer en el de Ricardini. A pesar de los aplausos del primer día, más provocados por la claque²³ que por el público real, la obra constituyó un rotundo fracaso y tan sólo se mantuvo en escena una semana, para desaparecer para siempre.

²¹ "Corona contra corona". *Crónica de la Música*. Madrid, 13-XI-1879.

²² BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Acento Editorial. Madrid, 1995; p. 29 (correspondiente al día 7-VII-1881).

²³ Las quejas contra la claque son constantes en las críticas: "(...) termina la zarzuela en medio de los aplausos de algunos amigos que llaman con insistencia al escenario a los consabidos señores Navarro y Bretón". *El Globo*, Madrid, 6-XI-1879. Mucho más tajante es la *Crónica de la Música* nº 60, Madrid, 13-XI-1879: "La dirección de escena tan descuidada como siempre, y la claque insoportable."

En la temporada siguiente la compañía que había actuado en el coliseo de la calle Jovellanos pasó al teatro Apolo. Dicho teatro, en sus pocos años de actividad había desarrollado una amplia indefinición acogiendo desde compañías de teatro declamado o de zarzuela hasta espectáculos de prestidigitación y variedades. Para el año 1880-81 el empresario contrata a una importante compañía con el fin de ofrecer espectáculos de zarzuela grande, bajo la dirección del tenor Rosendo Dalmau, que apenas incorpora como novedad al barítono Ramón Navarro.

Bretón había adquirido en los últimos años una importante fama como director de orquesta, gracias a la labor realizada con la Unión Artístico-Musical, fundada por él en 1878.²⁴ Esto no le impidió realizar una nueva zarzuela en tres actos titulada *Los amores de un príncipe*. El libreto, que lo habían escrito en colaboración el barítono José Sala Julián y Ramiro Siguert, recurre a un nuevo tema histórico, esta vez desarrollado en la corte de Felipe II sobre las relaciones con su hijo el príncipe Carlos, y los amores frustrados de éste con la reina Isabel de Valois, que provocan los celos de la despreciada princesa de Éboli. Fue atacado por la crítica sin ningún tipo de piedad, lo que condicionó el posterior éxito de la obra:

—“El libro, que es bastante malo por cierto, ...”²⁵

—¡...el autor del libro acusa la más absoluta inexperience dramática (...) Sin que pretendamos variar la vocación de nadie, y con el único objeto de hacer una provechosa advertencia a este estimable artista, le aconsejamos sinceramente que renuncie al pesado cargo de autor dramático, pues según todos los indicios no le llama Dios por este camino.”²⁶

—“Todo el mundo comprendió que la pluma que había trazado aquellos diálogos y dispuesto aquel plan, distaba mucho de estar azezada a escribir para la escena y de pertenecer a un literato distinguido”²⁷

El desarrollo dramático de éste resulta extraño en algunos momentos, lo que no favoreció la música de Bretón. En realidad recurre a procedimientos ya existentes entre los libretistas como sucede al comienzo del segundo cuadro del tercer acto, donde la romanza del príncipe Carlos (encomendado al barítono Ferrer) tiene un texto muy delicado y ligero, mientras que la mayor tensión se deja para el monólogo hablado de después.

Desde su estreno se alabó la capacidad de instrumentador de Bretón, quizá por su fama de director, destacándose el prelude inicial, y en especial la introducción del segundo acto por su perfecto dominio del medio orquestal, hecho que sorprendía en el ambiente zarzuelístico. *El Cronista* describe este número:

“La introducción (del segundo acto) es una verdadera joya musical. El tema originalísimo que le sirve de base está combinado con tal maestría, con tantos primores en la instrumentación y en tan diferentes formas, que el auditorio lo escuchó con vivo interés, y al finalizar, cuando se unen en armónico y grandioso conjunto el coro de hombres, el de mujeres, el cuarteto y la orquesta, el entusiasmo estalló en un aplauso unánime y se pidió la repetición, que se oyó aún con más agrado.”²⁸

Por otra parte, a pesar del tema serio, las escenas cómicas tienen cierto desarrollo a través del personaje Barón de Bicornéau, desempeñado de nuevo por el tenor cómico Miguel Tormo. Pero sin lugar a dudas deben destacarse las diferentes romanzas para los cuatro protagonistas (dos barítonos y dos sopranos), así como los concertantes finales de los dos primeros actos, que se hallan bastante más cercanos al mundo operístico italiano.

La obra, pese al problema del libreto, fue muy bien acogida por la crítica como una de las principales que había compuesto Bretón hasta entonces, por su ambición y búsqueda de una zarzuela de mayor peso que la practicada hasta entonces. En este sentido tiene un enorme valor los

²⁴ Tal es así que en una reseña biográfica Gil Osorio y Sánchez señala: “Bretón es compositor, y antes que compositor es director de orquesta”. “Mosaicos: Bretón.” *La correspondencia musical*. Madrid, 9-III-1881.

²⁵ *Crónica de la Música*. Madrid, 23-III-1881.

²⁶ *La Iberia*, Madrid, 19-III-1881.

²⁷ *El Globo*, Madrid, 19-III-1881.

²⁸ Citado por *La correspondencia musical*. Madrid, 23-III-1881.

elogios de Peña y Goñi, quien pocos años después iba a convertirse en su principal enemigo en la polémica en torno a *Los amantes de Teruel*:

"La música que Bretón ha compuesto para *Los amores de un príncipe*, con encerrarse, en general, en los moldes de la zarzuela, sobre todo en lo que respecta a la estructura de las principales piezas, ostenta, sin embargo, riqueza y variedad de ritmos y armonías, y conceptos e ideas de subido valor dramático, que son alicientes del moderno estilo, que se unen perfectamente al clasicismo, por decirlo así, de nuestro género popular, despojándolo, en ocasiones, de su modo de ser peculiar e indígena, para trasladarlo, por medio de una evolución natural y lógica, a los umbrales del drama lírico."²⁹

Tras el estreno, el día 18 de marzo de 1881, la zarzuela se representó durante diez días más, realizándose el día 29 una función a beneficio del compositor, quien recibió numerosos regalos y muestras de afecto. La obra tuvo una importante carrera en provincias siendo estrenada al mes siguiente en Granada, y poco después en Pamplona y Valencia.³⁰ Fue a su vez una carta de presentación en su estancia en el extranjero. El propio Bretón la

consideraba su mejor obra al hacer balance al final del año en su diario, lamentándose de la mala suerte tenida con la obra:

"Hoy acaba el año ¡quiera Dios que el venidero sea mejor para mí que en este no he sufrido poco y ganado menos! En él he hecho mi mejor obra y no gustó el libro, con lo que por poco se arruina la compañía. Fui a Granada ajustado para ponerla y tal andaba aquella empresa y tal la agravó la enfermedad del tenor que cantaba mi obra, que no sólo no me pagaron, sino que si no llevo dinero, no me puedo volver a Madrid."³¹

Son ya otros momentos para Bretón, que por fin ha conseguido la beca para poder permanecer en la Academia de Roma y viajar por los principales centros musicales europeos. Nuevos ideales le llevarán a plantearse a través del trabajo obligatorio para su tercer año —*Los amantes de Teruel*— la creación de una ópera española. En esta decisión seguramente influyeron sus continuos fracasos en su acercamiento a la decadente zarzuela grande, género en el que comprendió que existían numerosas limitaciones para alcanzar su ambicioso y noble ideal.

²⁹ "Los amores de un príncipe". *La correspondencia musical*, Madrid, 23 - III-1881. En el mismo número se cita la premonitory opinión aparecida en *El Cronista* aún más tajante: "Anoche nos convencimos de que con su talento Bretón debe escribir óperas y no zarzuelas. Adelante, pues, y reciba mientras tanto, nuestra sincera enhorabuena."

³⁰ Las referencias a estas representaciones se pueden localizar: sobre Granada en *La correspondencia musical* (27-IV-1881), sobre Pamplona en el nº 80 de la misma revista (12-VI-1882), y sobre Valencia en *La propaganda musical* (Madrid, 28-I-1883).

³¹ BRETÓN, Tomás. *Diario...*; p.104 (31-XII-1881). No indica la obra a que se refiere pero está claro que habla de *Los amores de un príncipe*, único estreno suyo de aquel año.