

**Una adaptación operística del *Don Gil de las calzas verdes*  
realizada por Tomás Bretón.**

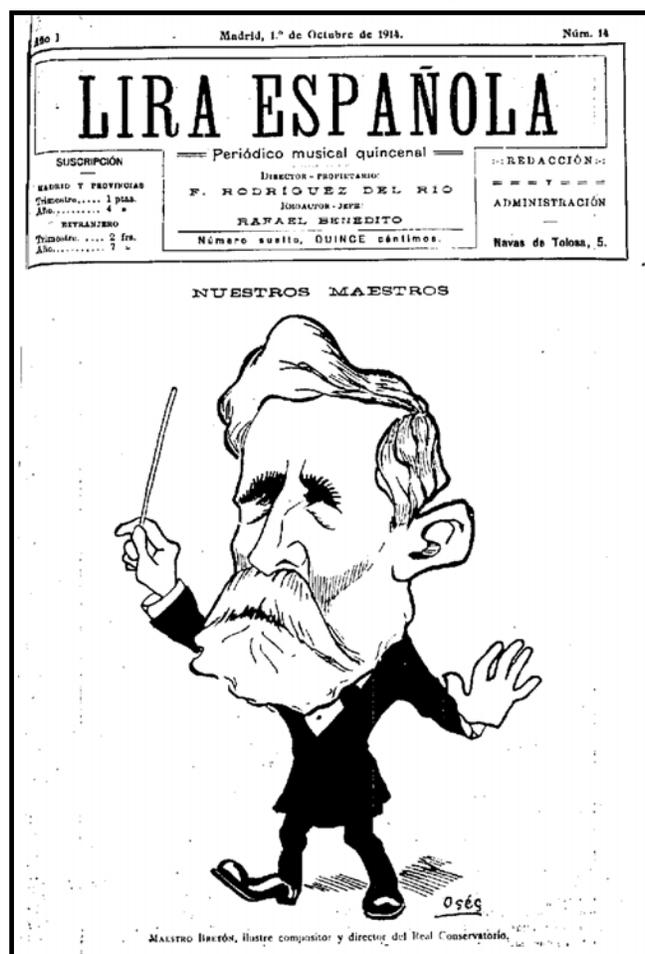
Victor Sánchez Sánchez  
Universidad Complutense de Madrid

Dentro del teatro lírico del siglo XIX, los temas extraídos de comedias del Siglo de Oro habían sido escasos y excepcionales. Así, podemos observar que en el amplio y extenso catálogo de los textos de teatro lírico español conservados en la Biblioteca Nacional (*Cátalogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*), que abarca unas siete mil quinientas entradas la mayoría de entre 1850 y 1936, apenas se localizan una veintena de títulos que tengan alguna relación con el teatro del Siglo XVII. Sin embargo hay algunos aportes significativos como los de Francisco Asenjo Barbieri, que defendió la tradición teatral española proponiendo el término zarzuela, que tanta fortuna tuvo en el nuevo género, en referencia a los espectáculos musicales organizados por la monarquía de los Austrias en el Palacio de la Zarzuela. En este sentido, resulta significativo que en el Teatro de la Zarzuela –local simbólico del nuevo género, inaugurado en 1856– se colocasen dos medallones con las imágenes de Lope de Vega y Calderón de la Barca, a los que se consideraba –según el propio Barbieri en su “Historia de la zarzuela. Crónica y memorias del Teatro Lírico Español”– “príncipes de nuestro teatro nacional y padres de la zarzuela” (II, 65). También altamente ilustrativo de estas intenciones restauradoras es que el propio Barbieri diese a sus obras líricas en un acto el nombre de entremés lírico, una clara referencia al Siglo de Oro, que está presente en piezas como *El Manzanares* (1852), donde reivindica la tradición de baile de escuela bolera, la picaresca *Aventura de un cantante* (1854) con texto de José María Gutiérrez de Alba, *Los dos ciegos* (1855) con libreto de Luis Olona, *Gato por liebre* (1856) de Antonio Hurtado o *El niño* (1859) de Mariano Pina. En una línea menos historicista figuran zarzuelas de otros autores como el entremés *El conjuro*, con música de Emilio Arrieta y texto tomado de *El dragoncillo* de Calderón de la Barca, “manoseado” –según se indica en el propio libreto– por Adelardo López de Ayala (1866), o la zarzuela en tres actos *San Franco de Sena* (1883) de Arrieta y José Estremera, basada en la comedia homónima de Agustín Moreto (Cortizo 349-52). Con posterioridad podemos citar dos conocidos títulos de Amadeo Vives, ambos con libreto escrito por Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw inspirados en comedias de Lope de Vega: *Doña Francisquita* (1923), que adapta con gran libertad *La discreta enamorada* al Madrid romántico de 1840, y *La villana* (1927) más fiel al *Peribáñez y el comendador de Ocaña* dentro de las libertades del género lírico.

Junto a estos títulos los más interesantes acercamientos de la zarzuela decimonónica al teatro español del Siglo de Oro van a venir de la pluma de Tomás Luceño (1844-1933) (Narciso Díaz de Escovar y Francisco Lasso de la Vega 136 y Jesús Rubio Jiménez 695-96). Este escritor gozó de una favorable reputación en los ambientes teatrales madrileños por sus aportaciones al género chico y su interés por el teatro clásico. Como otros muchos escritores de la época de la Restauración, desarrolló su labor literaria a partir de su trabajo como funcionario de la administración pública, donde fue progresando desde su plaza de taquígrafo en el Senado –ganada en la oposición de 1871– hasta convertirse en secretario de varios ministros en el de Ultramar. Además, escribió en algunas publicaciones periódicas, como *El Cascabel*, *Madrid Cómico* y el diario *El Imparcial*. Luceño ha pasado a la historia del teatro español por su aportación al renacimiento del sainete, género que recupera en 1870 con *Cuadros al fresco*, en el que trataba de actualizar los modelos de Ramón de la Cruz. Según Jesús Rubio Jiménez, “aceptó

conscientemente los límites del sainete”, sobre la base de una intriga que únicamente “cumple la función de servir de enlace a los encuentros y diálogos de sus personajes” (Rubio Jiménez 695). Otros sainetes –ya con números musicales– presentaban en tono irónico otros ambientes, como *Fiesta nacional* (Teatro Variedades, 1882) con música de Chueca y Valverde, en el que se ridiculizaba el mundo de los toros, *¡Hoy sale, hoy!...* (Teatro Variedades, 1884) con partitura de Barbieri y Chueca, contra los fanáticos de la lotería, *La niña del estanquero* (Teatro Apolo, 1897) de Chapí o *Los lunes del Imparcial* (Teatro Lara, 1904) de Joaquín Valverde (hijo). Según Díaz Escovar, el éxito de sus sainetes ha oscurecido su destacada labor en favor del teatro clásico, por lo que “a pesar de los aplausos que en muchas ocasiones se le han tributado, el público ha sido injusto con Tomás Luceño, que, por su erudición, por sus perfectos cuadros de costumbres, dignos de la pluma de don Ramón de la Cruz o de González del Castillo, y su labor en pro de la escena clásica, es merecedor de mayor fama” (Díaz de Escovar y Lasso de la Vega 136).

En la carrera de Luceño siempre existió un interés por el teatro clásico, que se manifestó a través de las refundiciones de obras como *La moza del cántaro*, *Amo y criado* y el propio *Don Gil de las calzas verdes*. La refundición era una costumbre de la época, en la que se adaptaba la obra original a los gustos del momento, simplificando expresiones y estableciendo cortes, que facilitaban la comprensión del público. De hecho, la mayoría de las obras clásicas eran



Portada de la revista *Lira española*,  
Madrid, 1 de octubre de 1914

representadas en estas peculiares adaptaciones. Algunas de estas refundiciones fueron el origen de libretos de obras musicales, como *Amo y criado* de Francisco Rojas Zorrilla que dio lugar a la comedia lírica en dos actos *Lances de amo y criado* con música de Rafael Calleja, estrenada en el Teatro Cómico de Madrid el siete de noviembre de 1912. Mayor fortuna tuvo la zarzuela en tres actos *Don Lucas del Cigarral*, que constituyó uno de los primeros triunfos de Amadeo Vives dentro de las temporadas del Teatro-Circo de Parish de Madrid en 1899. El libreto se basaba con gran fidelidad en la comedia *Entre bobos anda el juego* de Francisco de Rojas Zorrilla, que en su adaptación lírica contó con la colaboración de Carlos Fernández Shaw, uno de los más reputados escritores líricos españoles, autor de los textos de obras tan significativas como *La Revoltosa* de Chapí o *La vida breve* de Manuel de Falla. La prensa destacó el acierto de la partitura de Vives, cuya “música es toda ella de sabor clásico y tiene su mérito mayor en lo perfectamente que corresponde a las situaciones todas en que se emplea” (citado en Hernández Girbal 131).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Artículo del diario madrileño *El Tiempo*, citado en F. Hernández Girbal.

El caso de *Don Gil de las calzas verdes* resulta el de mayor interés por la presencia de un músico del prestigio de Tomás Bretón (Víctor Sánchez) que realiza una revalorización de la comedia del Siglo de Oro como género adecuado para la ópera. Suponía un novedoso intento por adaptar la gran tradición teatral española del siglo XVII a la ópera, rompiendo con el gusto anterior por el melodrama romántico decimonónico. Tomás Bretón era uno de los principales impulsores de la creación de una ópera de carácter nacional, con una larga y extensa trayectoria comenzada en 1875, que se reflejó tanto en sus composiciones musicales como en una amplia y extensa labor ideológica a través de sus numerosos escritos y actos públicos. De hecho, su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1896) versó sobre la debatida cuestión de la ópera nacional (Tomás Bretón 1896). Por otro lado, sus óperas fueron las más representadas en su época, luchando con dignidad contra el aplastante predominio de lo italiano y lo alemán en los teatros operísticos españoles (Joaquín Turina Gómez y José Subirá), con una proyección internacional que le llevó a estrenar en Viena, Milán, Praga, Méjico y Buenos Aires. El modelo del melodrama romántico está presente en sus primeras óperas, como *Los amantes de Teruel* (1889), basada en el drama de Hartzenbusch, o *Garín* (1892) sobre una leyenda medieval catalana. Sin embargo, posteriormente explora nuevos caminos para la ópera nacional como el drama rural de carácter costumbrista en *La Dolores* (1895), uno de sus mayores éxitos con una enorme difusión internacional, una nueva incursión en el melodrama romántico en *Raquel* (1900), lo histórico en *Farinelli* (1902) o la ambientación americana en *Tabaré* (1913), sobre la epopeya uruguaya de Juan Zorrilla de San Martín.

Ya desde sus primeras óperas, ante la dificultad de encontrar algún libretista, Bretón decidió escribir sus propios textos basándose siempre en los originales. Así, en *Raquel* prefirió el modelo de *La Judía de Toledo* de Juan Bautista Diamante sobre la conocida tragedia de Vicente García de Huerta, además de inspirarse en una obra del escritor austriaco Franz Grillparzer de 1873, más adecuada a sus gustos románticos. En una entrevista previa al estreno, Bretón comentaba su estudio de las fuentes históricas y literarias, que muchas veces acompañaba con un viaje al lugar en que se desarrollaba la acción y un estudio de la música de la zona y de la época histórica:

El argumento de *Raquel* me parece hermoso, y debe de serlo cuando tantos y tan buenos autores lo han tratado desde Lope a nuestros días. Las obras que me han servido para el arreglo de la mía son: *La Judía de Toledo* de D. Juan Bautista Diamante, y la del mismo título de Grillparzer, estrenada en Viena el 21 de enero de 1873. Además he leído las crónicas del tiempo para la mayor propiedad en los nombres y la magnífica *Historia de los Judíos en España*, de don J. Amador de los Ríos, la cual me ha proporcionado multitud de preciosos datos acerca de la raza semítica, de que no tenía conocimiento. (“Una interview con el maestro Bretón”)

Sin embargo, la labor más conocida de Bretón fueron sus creaciones para el género chico, en especial su famosísimo sainete *La verbena de la Paloma* (1894) con texto de Ricardo de la Vega. Empeñado en la ópera nacional y en otros géneros como la música sinfónica, Bretón siempre lamentó la excesiva importancia que se dio a este sainete, relegando a un segundo plano sus producciones más ambiciosas, como expresó en el mencionado discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes:

¡Yo había compuesto mis pobres óperas con la mejor intención y el ideal que me ha animado siempre, tal vez equivocado, pero artístico y nacional hasta más no poder!... ¡Pues en el concepto general todo eso no eran más que libros de caballería, sueños, nonadas!... Llegose a escribir que yo entraba por fin en un terreno verdaderamente español –como si *Los amantes* y *Garín* fueran rusos– y a repetir en diversas formas las frases antes transcritas. –¡Quedé anonadado, al ver materialmente que todas las simpatías, todas las aspiraciones e ideales de la numerosa e inteligente clase que alimenta el Teatro y de él vive, exceptuadas contadísimas personas, se limita, cifra y ciñe casi exclusivamente al cultivo del sainete, de la pieza en un acto! (Bretón 1896, 38)

No se trataba tanto de una denuncia del género chico, sino de la excesiva presencia que tenía en el teatro español de aquel momento. Así, el propio Bretón siguió estrenando zarzuelas chicas, aunque normalmente eran trabajos compuestos en unas pocas semanas que consideraba secundarios, dedicando sus principales esfuerzos a otros géneros como la ópera, la música sinfónica o la de cámara. Una notable excepción en este sentido fue la comedia lírica en un acto *El certamen de Cremona*, estrenada en el madrileño Teatro de la Zarzuela en 1906. Se trataba de una pequeña ópera con libreto de Carlos Fernández Shaw, a partir de una comedia francesa de François Coppée de 1876, con la que pretendía introducir el género operístico en las empresas dedicadas al teatro por horas. A pesar de los problemas por las limitaciones de los intérpretes de la compañía y la escasa repercusión del estreno, en la prensa se destacó el buen resultado de la obra. Así en *La correspondencia de España* se insistía en este mismo aspecto señalando que “el argumento es interesante, simpático, una leyenda de amor y sacrificio a la vez, que ha servido a Fernández Shaw para hacer un libro limpio y correcto, y al mismo tiempo para preparar al ilustre Bretón una ocasión nueva para lucir sus facultades e inspiración” (J. A. A).

La experiencia de *El certamen de Cremona* hizo valorar a Bretón la comedia como modelo apropiado para la ópera nacional, alejándose de la tradición del melodrama romántico en que había trabajado en sus anteriores óperas. Este interés es similar al de otros compositores, que tras haber desarrollado una carrera centrada en óperas dramáticas sintieron la necesidad de trabajar en obras cómicas, como sucede con *Los maestros cantores* de Wagner, *Gianni Schicchi* de Puccini o *Falstaff* de Verdi. En España, sin embargo, el camino de la ópera cómica se había separado del de la ópera debido al desarrollo de la zarzuela –grande y chica–, por lo que los escasos compositores que decidían trabajar en el género operístico siempre recurrían a lo dramático con la pretensión de diferenciarse con claridad de la zarzuela. Bretón sintió la necesidad de desarrollar el modelo de comedia lírica con una obra en tres actos, para lo que eligió *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, una de las más conocidas comedias del teatro español del Siglo de Oro.

Para su nueva ópera, Bretón se basó en la refundición de la comedia de Tirso que había realizado Tomás Luceño, estrenada con éxito en el Teatro de la Comedia de Madrid en octubre de 1902. En dicha representación habían participado los principales actores de la compañía: Rosario Pino, Concha Catalá, Lola Bremón, Morano, Rubio y Vallés, con decoraciones pintadas por Amorós y Blancas. A pesar del éxito, en las críticas se volvió a repetir la discusión sobre la necesidad de las refundiciones, como recogió la revista *El Teatro*:

El estreno ha dado ocasión para multitud de discusiones, transformadas a veces en disputas por el apasionamiento de los discutidores, acerca de si es o no lícito refundir, y de si, admitida la refundición, es lícito llevarla más o menos lejos modificando textos que por lo venerables debieran de ser tangibles y permitiéndose alteraciones que no sean puramente formales y encaminadas sólo a poner las obras de acuerdo con la forma en que hoy se hacen las representaciones escénicas.

La discusión no ha terminado ni es fácil que termine: ambos bandos aportan buena copia de argumentos en defensa de sus criterios respectivos y resulta en definitiva muy difícil fallar en el pleito que mantienen. Los unos extreman quizás su respeto convirtiendo en *sancta sanctorum* todo el teatro clásico español; pero los otros, con excelente intuición indudablemente, abren un portillo por el cual no sería difícil que refundidores de menos conciencia y menos respeto entrasen a saco en lo que por todos debiera de ser respetado. Ya hemos visto transformadas en zarzuelillas al uso con gorrilla y mantón de flecos algunas comedias del teatro antiguo, y ese camino es demasiado peligroso. Lo que es tolerable y aún pudiera ser plausible en autores concienzudos y amantes de la literatura patria, puede resultar pecaminosísimo si dan en hacerlo o imitarlo los truchimanes literarios.

Afortunadamente el caso del *Don Gil de las calzas verdes* no es éste. El Sr. Luceño es un verdadero literato conocedor de su arte y admirador por ende de las bellezas de nuestro teatro clásico; podrá equivocarse porque la infalibilidad es don de Papas y no de autores dramáticos; pero sus equivocaciones ni serán nunca demasiado graves ni tampoco serán nunca irrespetuosas. (“Don Gil de las calzas verdes” 4-5)

El comentarista de *El Teatro* añadía que las modificaciones de Luceño no eran muy profundas, “las más de ellas se refieren únicamente a la forma, reduciéndose a simples cortes de descripciones, frases o palabras que seguramente sonarían mal a los abonados de la Comedia”. Esto reflejaba el interés de Luceño por mantenerse fiel al original de Tirso de Molina, con una labor cuyo principal mérito era realizar una “obra de vulgarización muy necesaria” (“Don Gil de las calzas verdes” 6-7). En representaciones posteriores, realizadas por la misma compañía en el Teatro Eldorado de Barcelona en junio de 1904, se elogiaba igualmente el trabajo de Luceño. Así, el diario barcelonés *El Liberal* comentaba: “Tomás Luceño ha puesto mano, con gran fortuna, en la obra de Tirso para acomodarla a la escena moderna, y bien puede decirse que ni falta ni sobra nada del conjunto, pudiendo el público percibir enteras las bellezas de la comedia; plácemes y enhorabuenas merece el distinguido literato por su difícil acierto y por lo claramente que se trasluce su identificación con el original clásico”. En *La Tribuna* se insistía con mayor extensión en similares elogios indicando los principales rasgos del original de Tirso y la buena actuación del conjunto de la compañía:

No vamos a hacer el papel de *descubridores* de uno de los autores más geniales de nuestro teatro clásico. Las filigranas, es decir, los discreteos ingeniosos, abundan en la obra, como en todas las de Tirso y mantienen constante interés en el público, que saborea las delicadezas del lenguaje, junto con las situaciones cómicas a la antigua usanza, que, como son cómicas de veras, no

envejecen nunca. Bastan estas palabras, más que como impresión de la obra, como recuerdo consagrado a Tirso de Molina.

La refundición de Luceño está hecha con honradez artística. Respeta los primores todos de la obra y en los momentos en que mete de la cosecha propia lo hace con gracia y soltura, sin desvirtuar el conjunto y sin que se conozcan las ‘pecadoras manos’ de que el refundidor nos habla en la salutación final a Tirso. Tan sólo algún chiste rebuscado altera ligeramente la impresión; pero no es cosa mayor.

Los intérpretes merecen los aplausos que se les dedicaron anoche. La Pino, admirable; muy bien la Bremón en su papel de ingenua; otro tanto de la Catalá, y los señores García Ortega, Balaguer, Tallaví y Mora ajustados a sus papeles dificultosos y haciendo un hermoso conjunto. Todos los demás artistas contribuyeron a ese conjunto e hicieron pasar un buen rato delicioso a la concurrencia.

Por el contrario, Bernat y Durán juzgaba con dureza el arreglo de Luceño, a quien acusaba con un mayor rigor de haber traicionado el espíritu del original de Tirso:

Tirso de Molina en *Don Gil de las calzas verdes* nos presenta, al lado de una sociedad ideal, la sociedad española de su siglo, con sus devaneos amorosos, y su religioso fanatismo, con sus candideces de niña y sus desvíos de enloquecida enamorada, con su rigorismo familiar y con sus prácticas libertinas; en esa sociedad de Tirso, la hija representa al padre, pero sigue al galán que la arrulla en la celosía; la casada respeta al esposo, pero quiere al amante. La argucia se apodera de los enamorados para conseguir sus propósitos y burlan la vigilancia de los guardadores, ya vistiéndose la noble de villana, ya el villano de noble, ya trocando la espada por el cayado los mancebos, ya cambiando su traje pastoril por el de significadas damas, las zagalas. El conflicto de *Don Gil de las calzas verdes* es el de casi todas las comedias de intriga y costumbres de Tirso y que viene sintetizado en los versos que este autor pone en los labios de *Doña Juana* al comenzar la referida comedia:

Diome palabra de esposo,  
pero fue palabra al fin,  
tan pródiga en las promesas  
como avara en el cumplir.

El refundidor ha mutilado algunos pasajes de la obra, que son fiel reflejo del estado moral de la sociedad española en el siglo XVII, y que despreciando remilgos y mojigaterías, por ser tales había de respetar, como las respetaron Alberto Lista, Agustín Durán, Hartzenbusch y Mesonero Romanos, grandes comentaristas de Tirso de Molina; ha corregido el original en otros pasajes, intercalando en ellos frases que en nada aumentan su hermosura; en fin, aunque parco en el arreglo de situaciones, ha variado algunas que no había de tocar.

Nosotros creemos que la misión de los refundidores de obras antiguas es la que les señalaba don Francisco Javier de Burgos, con las palabras que repetimos:

‘Por poco que una mano diestra se entretuviera en purgarlas de la increíble multitud de yerros de imprenta que las desfigura, en términos de hacerlas ininteligibles a veces’; no mutilar, intercalar ni variar pasajes, frases ni situaciones; todo lo más cambiar las palabras arcaicas de difícil comprensión.

Estas obras son documentos literarios que evidencian una época; se les puede quitar el polvo que las cubre, sus palabras ininteligibles; jamás corregir su contenido.

La refundición de Luceño constituyó la base del libreto de la ópera de Bretón. Así, en la ópera se sigue también de cerca el desarrollo dramático de la comedia de Tirso de Molina, limitándose a cambiar el orden de algún episodio y a reducir la extensión original, eliminar alguna escena y suprimir algún personaje secundario como el padre de la protagonista. Además, se añaden elementos propios del género operístico, como las escenas de los coros y las arias. Lógicamente, la principal aportación de Luceño está en el lenguaje, transformando el verso del teatro clásico por otro más breve y menos desarrollado en el que desaparecen las referencias más anacrónicas, resultando de esta manera más apropiado para ser puesto en música.

Esta fidelidad a la comedia de Tirso produjo un libreto muy original que recogía los principales rasgos de la comedia del siglo XVII, entre los que destaca el dinamismo del enredo. Quizás por esta originalidad, algunos críticos no comprendieron el interés de la comedia musical y censuraron la elección de Bretón del *Don Gil de las calzas verdes*, considerándola muy poco apropiada para una ópera. En este sentido, el anónimo crítico de *La Vanguardia* que firmaba como *Fausto* señalaba con rotundidad tras el estreno:

Lo que hay es que Tirso de Molina no es para ser puesto en solfa, aunque otra cosa crea el maestro Bretón. Se enamoró éste del *Don Gil* y se empeñó en encontrarle situaciones musicales a que la obra no podía nunca ofrecérselas. Recordemos lo que pasó al maestro Morera con *La Fierecilla Domada*. En una comedia de Shakespeare como en otra de Tirso, se va a buscar algo más que la gracia del enredo. Nos cautivan el ingenio y la vivacidad del diálogo, el estudio de los caracteres, su literatura, su realidad. En el teatro clásico español, Tirso es el más observador y el más realista de nuestros autores del siglo de oro. En una comedia de Tirso de Molina o de Shakespeare ha de entrar la música con violencias, apagando el diálogo chispeante, forzando la realidad, destruyendo el efecto de las situaciones cómicas.

Admitiríamos mejor la música en ciertas obras de Moreto, de Rojas y del mismo Lope de Vega, aunque mejor será dejar en paz a los clásicos, que harto sufren al pasar por manos pecadoras de refundidores.

No aludimos a Tomás Luceño, que tiene bien ganada su fama de poeta y de habilidoso arreglador de comedias clásicas. El mismo *Don Gil* es una prueba de su talento y de esa habilidad que le alabamos. Pero Luceño y Bretón se equivocaron. No había obra para hacer una comedia lírica con pretensiones de ópera.

Estos prejuicios eran habituales entre los críticos literarios más tradicionales que tenían presente una rígida separación escolástica entre los diferentes géneros, en la que la ópera siempre implicaba obra dramática. Así, se manifestaban incapaces de comprender propuestas distintas como este *Don Gil de las calzas verdes*. Debemos recordar que idénticos reproches recibió una

obra hoy plenamente aceptada como el *Falstaff* de Verdi, basada en Shakespeare, cuya ruptura con los elementos convencionales de la ópera italiana causó desconcierto entre el público y la crítica de su momento.

Según se deduce de las partituras manuscritas conservadas, Tomás Bretón compuso *Don Gil de las calzas verdes* durante 1908, finalizando la versión para voces y piano (que posee indicaciones para la orquestación) el nueve de septiembre de ese año. Como era habitual, concentró su trabajo durante su retiro veraniego en Astillero (Cantabria), tal como indica la firma del manuscrito. Después aplazó durante un año la orquestación, al no existir ninguna oferta clara para el estreno, trabajando en otras obras. Finalmente, realizó la orquestación durante el verano siguiente, con la intención de completar la ópera a fin de estrenarla en una temporada de ópera española en el Teatro Colón de Buenos Aires. Sin embargo, no pudo concluirla a tiempo, por lo que no pudo ser programada en dicha temporada. Aún así, trabajó en la partitura durante su estancia en América, tal como se recoge en algunas entrevistas de la época y en la propia partitura orquestal que está firmada en 1910 –sin indicar el mes– en “Buenos Aires-Madrid”, lo que sugiere que finalizó la composición a su regreso a Madrid en noviembre de 1910.

La partitura del *Don Gil de las calzas verdes* es menos extensa que la de las otras óperas de Bretón, debido al carácter no dramático del tema y a la adaptación de Luceño. Los tres volúmenes conservados en el legado familiar –correspondientes a cada uno de los actos– constan de 70, 78 y 55 hojas respectivamente, poco más de la mitad que partituras como *Raquel* o *Garín*. El elenco de personajes tampoco responde a la distribución habitual de las compañías de los grandes teatros de ópera, como se refleja en el hecho de que el único tenor se encargue de un papel secundario (don Juan). De esta manera, predominan las voces femeninas y las tipologías graves entre las masculinas, siempre con una tendencia ligera característica de las obras cómicas. Así sucede con la protagonista (Juana) y los dos criados (Quintana y Caramanchel), a cargo de dos barítonos, que encabezan un amplio reparto en el que no destaca en especial ningún personaje. Los personajes son los siguientes:

<b>PERSONAJE</b>	<b>TIPO DE VOZ</b>
Juana	Soprano
Inés	Mezzosoprano
Clara	Mezzosoprano
Quintana	Barítono
Caramanchel	Barítono
Don Martín	Barítono
Don Pedro	Bajo
Don Juan	Tenor
Alcalde	Barítono

En esta comedia lírica, Bretón utiliza una formación orquestal más reducida, con las maderas a dos más el flautín y reduciendo las trompas y trombas a sólo dos. De hecho, en el estreno del Teatro Tívoli de Barcelona se anunciaba una orquesta de cincuenta profesores. La orquestación se aligera bastante, con un menor uso del metal que favorece una mayor presencia de las maderas, huyendo de las sonoridades más llenas. Como veremos, este hecho parece indicar que el compositor salmantino no estaba pensando en el Teatro Real para su estreno, dado el carácter diferente de la nueva ópera.

Esta orquestación más ligera se muestra desde el primer momento, con los compases que introducen el coro que inicia el primer acto, en que escuchamos un sencillo tema en el primer oboe acompañado por el arpa. La acción nos muestra una huerta en las inmediaciones de Madrid, por la que pasan grupos de hombres y mujeres cortejándose. Por su situación escénica puede recordar el famoso coro de románticos del tercer acto de *Doña Francisquita*, pero la comparación nos permite observar cómo Bretón desarrolla más la armonía –aunque siempre manteniendo la estabilidad tonal en torno a Sol Mayor– huyendo del directo estilo melódico de Amadeo Vives.

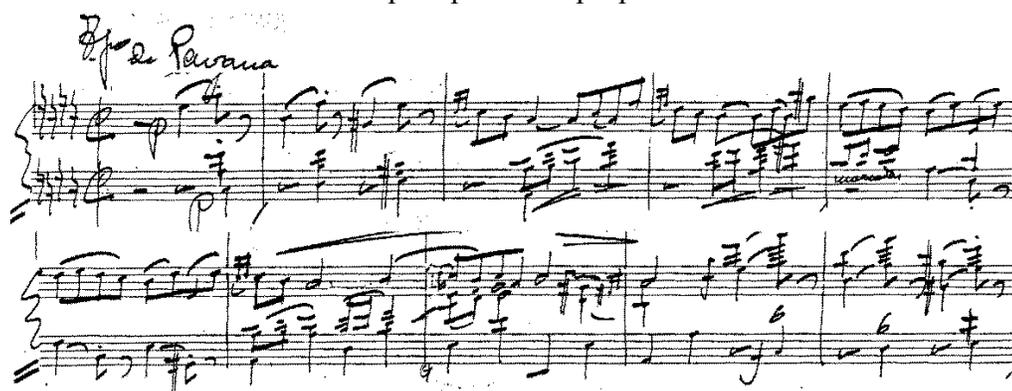
A lo largo de todo el primer acto predomina este carácter ligero del acompañamiento, siguiendo el diálogo de los personajes, como en la conversación inicial entre Juana –la protagonista– y Quintana, cuando ésta pone en antecedentes a su criado de las razones que le han llevado a la corte disfrazada de hombre. Este diálogo se articula sobre un *tempo* rápido (*Poco allegro*) en Re Mayor, con algunos adornos en la línea melódica de la soprano que muestran un tipo de voz ligera. Su aria posterior supone una concesión a las convenciones y gustos del público, contrastando fuertemente con lo anterior: un *Casi adagio* en Si bemol Mayor de gran expresividad. Muy diferente es el aria en que Caramanchel cuenta los distintos amos a los que ha servido (un doctor, un letrado y un “clerigón”), que recuerda modelos dieciochescos por su simetría (tres estrofas con una especie de copla al final) y su claridad tonal centrada en La Mayor. De una manera similar, por el huerto van pasando los diferentes personajes, planteando su situación inicial que se caracteriza musicalmente de diversas maneras. Así, la conversación entre don Martín y don Pedro, quien busca a su hija Inés para anunciarle el compromiso, muestra un carácter más lírico (*Tranquilo* en Mi bemol Mayor). La escena posterior, en que Inés y su prima Clara provocan los celos de don Juan, contrasta por su ligereza (*Allegretto* en Sol Mayor).

Un punto destacable de la escena es la pavana que bailan Inés, Clara, don Juan y Juana, que se presenta disfrazada de don Gil, despertando la admiración de las dos jóvenes. La pavana (Ejemplo 1) sigue los esquemas rítmicos y armónicos (La Menor) del modelo renacentista, con su estructuración simétrica para los pasos de la danza en semifrases de cuatro compases. Este recurso historicista es una nueva muestra del interés de Bretón por caracterizar apropiadamente sus óperas. El primer acto finaliza con la vuelta del coro inicial en Sol Mayor y la habitual coda en *diminuendo*. A pesar de la diversidad de episodios, destaca el sentido de unidad conseguido con la articulación tonal –con Sol Mayor como tono principal– y la repetición del motivo inicial, que reaparece separando las salidas de los personajes.

### Ejemplo 1

Acto I: Comienzo de la Pavana.

Partitura manuscrita para piano del propio Tomás Bretón.



Con el segundo acto, que se desarrolla en una sala de la casa de don Pedro, la acción comienza a complicarse con los enredos y confusiones provocados por Juana, que no sólo se disfraza de don Gil sino también de Elvira, intentando confundir a Inés para que se separe de Martín. Bretón inicia el acto con unos pocos compases instrumentales, lejos de cualquier concepción más desarrollada –tipo preludeo–, limitándose a ambientar brevemente la situación. Cuando sube el telón, vemos a Martín leyendo una carta de su padre, cuya lectura es interrumpida por Quintana que le engaña contándole que Juana –tras el abandono– se ha recluido en un convento. El diálogo sigue una forma de recitado de gran libertad, en la que destacan los numerosos detalles de la orquestación –de nuevo los comentarios de los instrumentos de viento madera– y el colorido armónico conseguido dentro de la claridad tonal (Mi menor). La siguiente aria de don Juan supone una concesión a los gustos del público, que apreciaba especialmente las arias de tenor, permitiendo extender la parte del único tenor, con una presencia excesivamente escasa en la trama escénica. Este aria, siguiendo los moldes tradicionales, está precedida de un recitativo (*Bien moderado*) con todas las convenciones habituales que enlaza con la parte cantable (*Andante*) primero en Fa Mayor y después en el tono principal de Si bemol Mayor; esta última sección –construida sobre un efectista círculo de quintas– se repite al final, con un agudo opcional (Si bemol) para el cantante.

Estas repeticiones de secciones contribuyen a articular el discurso musical, reflejando estructuras formales más o menos tradicionales, escondidas en el desarrollo de las escenas. Así sucede en el siguiente dúo entre Inés y Juana, un *Allegro moderado* en Re Mayor –con un lírico diseño descendente en los violines–, que se repite tras varias secciones, lo que muestra una forma ABA –con un *Andante* en Fa Mayor central–, en la que algunas otras secciones intermedias se pueden considerar de transición. No obstante, estas estructuras formales se integran en el discurso dramático, en el que debe destacarse la continuidad que da gran vivacidad a la música.

La aparición del coro inicia una serie de enredos que van a ir en aumento progresivamente hasta el final de este acto. En este sentido, la secuencia resulta muy similar a la del largo final del segundo acto de *Las bodas de Figaro*, con sus continuas entradas y salidas de personajes en medio de una confusión cada vez mayor, que Mozart aprovecha para dar un cambio en la música en cada situación escénica. En la ópera de Bretón, primeramente se presentan Caramanchel y Quintana (*Moderado*), después el coro muestra los regalos que traen a Inés (*Andante non lento* en Re Mayor), luego sale don Pedro y los acepta (*Moderado* en Do Mayor), Inés explica a su padre su cambio de opinión (*Más movido* en Sol Mayor), se presenta Juana vestida de don Gil (*Allegro* en Mi menor) y el falso don Gil intenta seducir a Inés (*Allegro* en Mi bemol Mayor).

Finalmente el enredo llega a su punto culminante con la llegada de don Martín, que no entiende las acusaciones que le hacen, debidas a las mentiras de Elvira y don Gil, los dos disfraces de Juana. En este momento se inicia la escena final en Mi Mayor, de nuevo articulada en diversas secciones: saludos de Martín (*Bien moderado* en La bemol Mayor), regreso del coro (*Moderado non lento* en Mi Mayor), confusión (*Allegro*), aparición de una voz que se supone del fantasma de Juana (*Moderado no lento* en Si bemol mayor), vuelta del coro (de nuevo con el mismo tema: *Moderado non lento* en Mi Mayor) y confusión final (*Allegro* en Mi Mayor) que acompaña a la rápida caída del telón. Toda esta variedad refleja la estructura típica de los finales de las óperas bufas que Bretón utiliza sin miedo a las críticas al considerarla adecuada para los enredos de su comedia. Destaca la unidad que se consigue con las relaciones tonales entre las diferentes secciones, con algunos cambios más alejados justificados por la situación escénica. Además, la orquestación está llena de detalles en el acompañamiento que van desde melodías en

las maderas hasta diseños rápidos de los violines o trabajos en imitación, mostrando el dominio orquestal del músico salmantino.

El primer cuadro del tercer acto nos ofrece las últimas intrigas de Juana, que preparan el final de la ópera, al descubrirse cómo Elvira engaña a Inés para que espere desde su ventana esa noche a don Gil. De nuevo, la continuidad escénica esconde una forma musical tripartita (ABA), precedida de una escena introductoria con Clara (*Allegro tranquilo* en Fa Mayor). La sección principal es un *Moderado* en 6/4 en Mi bemol Mayor, con un contraste intermedio provocado por la llegada de Caramanchel, cuya extrañeza se refleja en las varias modulaciones que culminan en una serie de acordes de séptima disminuida, que preceden a la repetición final (Ejemplo 2), que como en los anteriores casos nunca es una repetición literal.

### Ejemplo 2

Acto III: escena I (Juana e Inés).

Partitura manuscrita para voces y piano del propio Tomás Bretón.

The image shows a handwritten musical score for Act III, Scene I of the opera *Don Gil de las calzas verdes*. The score is written for voice and piano. It features two vocal staves and a piano accompaniment staff. The lyrics are in Spanish and include: "¡Que ton-to!", "¡A cerrado va!", "¡In du-da.", "¡Gracias El-vi-ra!", and "¡Que ton-to!". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "cresc." (crescendo). There are also performance instructions like "muy pronto lo tendria a la mano". The score is numbered with "28" and "29" at the bottom of the staves.

El desenlace se produce en el segundo cuadro de este tercer acto, que se desarrolla durante la noche junto a la casa de don Pedro. De nuevo, la confusión en medio de la oscuridad nos recuerda al acto final de *Las bodas de Fígaro*, aunque sólo sea por la utilización de esta convención escénica. El propio Bretón había calificado como “divina” la ópera de Mozart tras escucharla en Viena en 1883, anotando en su diario un interesante comentario que mostraba sus opiniones sobre la ópera cómica que aplica casi treinta años después en el *Don Gil de las calzas verdes*:

*Figaros Hochzeit* son otros López. El libro tiene más gracia, las situaciones son más naturales y cómicas y la música, por consiguiente, responde a esas ventajas. Es lindísima, no sé cuál me ha gustado más, si ésta o *Cosí fan tutte*. Creo que ésta (Fígaro) porque a pesar de ser muy larga no me pesaba, ¡por Dios! ¡Qué gracia, qué orquesta, qué atrevimientos, qué novedad, qué conjuntos hay ya en

esta ópera! ¡Qué chispa! ¡Ah, es un portento Mozart! Cuánto le imitó y copió Rossini, ¡cuánto! y de éste qué queda *El Barbero [de Sevilla]* y el *Guillermo [Tell]*, de tantas como escribió y ¿por qué?, porque Rossini ni sabe tanto como Mozart, ni es tan respetuoso con el arte, ni atiende en general más que al lucimiento del cantante, abandonando completamente la orquesta que es donde reside el alma de la ópera; por eso viven todas las que Mozart compuso, ¡no han de vivir!; su orquesta siempre será viva, nueva, graciosa, interesante y éstas son bastantes condiciones para eternizar su obra; por esta razón han muerto todas las de los maestros anteriores a Mozart, exceptuando Gluck.<sup>2</sup> (1995, 245-46)

El ambiente de la noche se refleja en la música con un *Nocturno* (Ejemplo 3), que no sólo sirve de intermedio para facilitar la mutación de cuadro, sino que es el elemento fundamental de la escena final. Este nocturno (*Muy moderado*) es muy diferente del más conocido de *La verbena de la Paloma*, con una mayor elaboración que se refleja en su riqueza armónica e instrumental. Armónicamente, se observa un continuo intento de colorear el tono principal (La bemol Mayor) ya desde el giro inicial (La bemol Mayor – Si doble bemol menor – Fa bemol Mayor), así como una gran abundancia de modulaciones, con una destacada presencia de los enlaces de tercera (como uno hasta Si Mayor); la propia cadencia final se prolonga con una sexta napolitana, un tercer grado rebajado y una tónica menor. Esta riqueza armónica se complementa con una variada orquestación, donde los motivos pasan entre los instrumentos de viento, destacando los solos del clarinete, fagot y trompa.

### Ejemplo 3

Acto III: Nocturno

Partitura manuscrita para voces y piano del propio Tomás Bretón.



Una vez subido el telón, comienzan a aparecer los diferentes personajes, todos ellos disfrazados como don Gil con el traje y las calzas verdes que dan título a la obra. El primero en llegar es Caramanchel –dispuesto a descubrir quién es realmente su amo–, luego don Juan –con la pretensión de ahuyentar a su rival amoroso–, don Martín –para cortejar a Inés– y Clara –que

<sup>2</sup> Estas anotaciones corresponden al día 31 de marzo de 1883, durante su estancia en Viena como pensionado de la Academia de Bellas Artes. La referencia al título alemán de *Le nozze di Figaro* de Mozart se debe a que escuchó la ópera en la versión alemana.

desea confirmar si don Gil la prefiere a ella o a Inés. La música continúa con el nocturno anterior, ahora en Mi Mayor, con algunos cambios como un *Allegro moderado* que sigue las palabras iniciales de Caramanchel, la pelea entre don Martín y don Juan (con las habituales figuraciones rápidas y ritmos marcados sobre una modulación a Fa Mayor) o un *Animado* en Mi Mayor en que Clara corteja a Inés. El momento culminante del enredo se produce con la llegada del coro (todos ellos disfrazados de verde como don Gil) que pretenden rondar a Inés. Finalmente, el alcalde con los soldados de la ronda detiene a don Martín, al que se considera culpable de todo el enredo, hasta que Juana –disfrazada también de don Gil– aclara todo, lo que conduce al habitual final feliz con el perdón de todos y la reconciliación de las parejas. La obra finaliza con una loa final en la que Juana pide el aplauso para el “gran Tirso” que “honra la escena su inspiración”, en un *Allegro moderado* en Mi Mayor con el que concluye la ópera tras la repetición del coro. Este detalle final mostraba el interés historicista de Luceño recogido por Bretón.

El *Don Gil de las calzas verdes* constituye una propuesta muy diferente a la de sus anteriores óperas, tanto por el carácter cómico como por la elección de una comedia de nuestro teatro clásico. Este carácter no dramático se refleja en un lenguaje musical muy distinto, que muestra el interés de Bretón por adecuar la partitura a la obra teatral original. De esta manera, predomina el tono ligero que se percibe tanto en las voces como en la orquesta, con una música más centrada tonalmente –aunque muy rica en colorido armónico y modulaciones– que huye de las tensiones casi wagnerianas de otros trabajos operísticos como *Tabaré*. Además, se simplifica la trama sinfónica con la ausencia del tejido de motivos recurrentes, destacando los numerosos detalles instrumentales que acompañan las diferentes escenas. No obstante, en su intento de caracterizar el ambiente de la época de Tirso, Bretón recurre a los modelos de las óperas cómicas del clasicismo del XVIII –con la excepción de la pavana– al igual que había realizado en *Farinelli*. No debemos olvidar que este hecho era habitual entre los compositores de su momento, que identificaban música antigua con la época de Mozart.

El propio Bretón calificó, en una entrevista concedida al diario salmantino *El Adelanto*, el *Don Gil de las calzas verdes* como una obra “deliciosa”, resaltando con este adjetivo el diferente carácter de la nueva ópera. La escasa crítica que tuvo ocasión de escuchar el estreno destacó esta circunstancia, elogiando el trabajo del reputado maestro. Así, en *La Vanguardia* se podía leer:

Volviendo a la música de este moderno *Don Gil*, que nos han traído a Barcelona Bretón y Tomás Luceño, diremos lo que ya tiene dicho su autor: «Ni es modernista ni precisamente arcaica; no descubre el Mediterráneo, pero creo que conoce la existencia del Estrecho y del Canal de Suez».

Quiere esto significar que tiene de todo un poco, que hay en ella un contenido melódico y modernidad en los procedimientos de orquestación. No creo que muchas veces sea inspirada; la melodía no es fuertemente original, aunque con frecuencia se resuelve bien y con elegancia. Carácter no le falta tampoco; lo tienen, y mucho, un cuarteto del primer acto, el *intermezzo* del tercero (que hizo repetir el público) y todo el cuadro final.

En suma, es música que está bien construida, bien aliñada; pero no puede parecernos la mejor de Bretón ni por lo sincera ni por lo nueva y emocionante.  
(Fausto)

Más entusiasta se mostró J. W. R. en su breve crónica enviada a la revista musical madrileña *Lira Española*, quien destacaba la huida de Bretón de los “modernismos” tan de moda:

La obra, presentada con lujo en trajes y decoraciones por la empresa, creemos es otro acierto del maestro Bretón.

Pruebas nos tiene dadas de que es músico de los que honran a España. Una más puede notarse con *Don Gil*. Tratada toda la obra con el cariño y amor que en todas sus obras pone el maestro, no es de extrañar que, aunque sea de difícil ejecución, tanto por parte de artistas como de orquesta, esté exenta de todos los modernismos hoy tan en boga.

El aria de *Doña Juana* en el acto primero es admirable. La forma como finaliza el maestro, resolviéndola con el principal tema, es originalísima y hecha con sin igual gracia.

Aparte de que la obra es inspirada, basta sólo el trabajo que a cada momento se nota en la orquesta para merecerse las salvas de aplausos que premiaron la labor del eminente maestro español.

Como hemos visto por las fechas de los manuscritos, Bretón finalizó la composición del *Don Gil* a finales de 1910. Seguramente, dado el carácter no dramático de la nueva ópera, pensó que su estreno no resultaba apropiado para el Teatro Real, al igual que ya había realizado con *La Dolores*. De hecho, el coliseo madrileño prefirió presentar antes *Tabaré*, ópera que compuso más tarde. Mientras, seguramente intentó buscar un teatro para el estreno, pero la ópera española tenía difícil adecuación en las programaciones líricas, sobre todo en un momento en que la zarzuela grande había desaparecido de las carteleras españolas. Finalmente, el estreno se realizó el 31 de julio de 1914 en el Teatro Tívoli de Barcelona, curiosamente el mismo día en que estalló la primera guerra mundial. Este local<sup>3</sup> al aire libre se había consolidado como una de las principales ofertas teatrales durante el verano barcelonés, desde su reforma en 1880 en que perdió su denominación demasiado exclusiva de “teatro veraniego”. En él se establecieron numerosas compañías líricas, tanto dedicadas al género chico como a la zarzuela grande o a la ópera. De hecho, las primeras representaciones de *La Dolores* en Barcelona se pudieron ver en el Tívoli en 1896, así como otras zarzuelas de Bretón, como *El clavel rojo* en 1899.

En 1914 se había establecido en el Tívoli una compañía de zarzuela organizada por el empresario Juan Elías que fue la que estrenó el *Don Gil de las calzas verdes*. La función estuvo precedida por la lectura del prólogo de la refundición de Luceño, realizada por el actor Enrique Borrás. La dirección musical corrió a cargo del propio compositor salmantino, que tuvo que realizar un gran esfuerzo ante los limitados medios de la compañía. Según sugieren las crónicas del estreno, “los intérpretes hicieron lo que pudieron,” (Fausto) mientras que en la *Lira Española* se puntualizaba que “los coros salieron del paso como pudieron; y gracias aún, de que el maestro Bretón es de los que se imponen, de no haber sido así, ¡ay, mi alma!...” (J. W. R). Los cantantes fueron las señoritas Klaskar y Betoré, Pangrazy y los señores Giral, Jordá, Fernández, Uetam, Molina y Escuté, aunque no hemos podido localizar ninguna referencia en la que se señale la distribución de los papeles. Los cuatro decorados fueron pintados por Mauricio Vilumara.

La expectación fue grande y el Tívoli se llenó la noche del estreno, en la que el autor recibió una cálida ovación que le obligó a salir a saludar tras cada acto. No obstante, según *La Vanguardia*, “el público salió del teatro un poco indeciso, pero sin duda no mal impresionado”

---

<sup>3</sup> Véase Josep Artís. Agradezco al Dr. Xosé Aviñoa que me haya facilitado este interesante artículo sobre la historia del Teatro Tívoli.

(Fausto). Para la *Lira Española* el éxito fue más claro, confirmando la valía del viejo maestro salmantino:

En fin, D. Tomás, busque un libreto, si no lo tiene ya, para ponerle el correspondiente solfeo a marchas dobles, pues la otra noche fue noche de regocijo: respirábamos a pleno pulmón aires saludables, respirábamos ópera española, y el alma no nos cabía en el cuerpo al pensar que en casa saben tanto y lo hacen tan bien como los vecinos de enfrente... Y querríamos decirle una infinidad de cosas más al maestro que seguramente las sabe de memoria, y como no es esta la ocasión, en una crónica que por lo larga ya es cansada, séanos permitido el testimoniarle nuestra admiración y el que unamos nuestro aplauso al del público barcelonés, que estas noches ha resonado en el teatro Tívoli en sincero homenaje a D. Tomás Bretón. (J. W. R.)

La prensa madrileña se hizo eco del estreno en Barcelona, recogiendo en breves notas telegráficas el “éxito clamoroso” de una partitura que era un “prodigio de instrumentación, sobresaliendo un dúo, un bailable y un nocturno bellísimos” (“Un estreno de Bretón”). Zeda –seudónimo de Francisco de Villegas– en *La Época* matizó que “su autor fue muy aplaudido y llamado a escena, pero en su conjunto, la obra no entusiasmó”. Al parecer se intentó ofrecer la nueva ópera en Madrid durante el otoño siguiente, llegándose a anunciar en la compañía de ópera que actuaba en el Circo de Price,<sup>4</sup> cuya dirección artística corría a cargo del maestro Penella. Sin embargo, dicha compañía –en la que no figuraba ninguno de los cantantes que había estrenado en el Tívoli la nueva ópera de Bretón– se limitó a representar títulos conocidos del repertorio italiano, no realizando ningún estreno durante los dos meses que permaneció en el Circo de Price.<sup>5</sup> De esta manera, se volvía a poner en evidencia la limitada difusión de las óperas españolas en los circuitos operísticos, incluso fuera de los grandes coliseos.

La ópera –o comedia lírica como la llaman con mayor propiedad sus autores– *Don Gil de las calzas verdes* supone uno de los más brillantes acercamientos líricos sobre modelos del teatro del Siglo de Oro. La buena factura del libreto de Tomás Luceño, fiel –a pesar de algunas críticas– al original de Tirso de Molina, y la adecuación de la partitura de Bretón con un lenguaje musical más clásico supusieron todo un acierto que no fue valorado por el público de su época. No obstante, supuso un interesante intento de buscar las raíces de la ópera española en el teatro clásico del siglo XVII, planteando una alternativa que permitía diferenciar la producción operística española de las modas dominantes en el mundo de la ópera, en especial, el verismo italiano y lo alemán de corte wagneriano. Desgraciadamente, la obra –bien recibida en su estreno– apenas tuvo difusión debido a la precariedad de las infraestructuras líricas españolas del momento, demasiado dependientes de la zarzuela chica y la ópera italiana. Estas circunstancias causaron un injusto olvido de una obra que mereció mejor fortuna por haber unido el nombre de

<sup>4</sup> “La empresa tiene en su poder muchas óperas españolas y extranjeras de distinguidos autores; pero se reserva sus títulos hasta días antes del estreno. El primero será el de la ópera española *Don Gil de las calzas verdes*, adaptación lírica hecha por D. Tomás Luceño, música del maestro Bretón” (“Teatros: Price”).

<sup>5</sup> En las carteleras de *El Imparcial* hemos podido seguir la programación de esta compañía, entre cuyos títulos destacaban las obras de Verdi (*Aida*, *El trovador*, *Rigoletto*, *Ernani*, *La Traviata*) y Puccini (*Tosca*, *La Bohème*, *Madama Butterfly*), además de los títulos más conocidos del repertorio como *El barbero de Sevilla*, *La sonámbula*, *Sanson y Dalila*, *Fausto*, *Carmen*, *La Africana*, *Cavalleria rusticana*, *Los Hugonotes*, *Lucia di Lamermoor* y *La Favorita*. La dirección orquestal corría a cargo del maestro Baratta, mientras que entre los cantantes destacaban: las sopranos Rosario d’Ory, Emma Silva y Fidela Orduña; los tenores Juan Elías, Miguel Mulleras y César Vercher; los baritonos Enrique de Ghery y Carlos del Pozo, y el bajo caricato Francisco Puiggener.

uno de los grandes dramaturgos del Siglo de Oro con el de uno de los grandes compositores líricos españoles: Tirso de Molina y Tomás Bretón, unidos a través de los siglos por un común interés por el teatro nacional.



Decorado de Villamura para el acto tercero de *Don Gil de las calzas verdes*.  
Revista *El Teatro*, Madrid, octubre de 1902.



Intérpretes de *Don Gil de las calzas verdes*:  
Francisco Morano (Don Martín), Concha Catalá (Doña Clara) y Rosario Pino (Doña Juana)  
Revista *El Teatro*, Madrid, octubre de 1902

## Bibliografía

- A. A., J. “Los estrenos. Zarzuela”. *La correspondencia de España*. Madrid. 3 noviembre 1906.
- Artís, Josep. “Tivoli”. *L'esquella de la Torratxa*. Barcelona: Edicions 62, 1978. 312-30.
- Asenjo Barbieri, Francisco. Ed. Emilio Casares. *Biografía y documentos sobre Música y Músicos españoles (Legado Barbieri)*. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.
- Bernart y Durán. “Don Gil de las calzas verdes”. *Las Noticias*. Barcelona. 25 junio 1904.
- Bretón, Tomás. *Barbieri y la ópera nacional. Discurso leído ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en su recepción pública*. Madrid: Imp. Hijos de José M<sup>a</sup> Ducazcal, 1896.
- . *Diario (1881-1888)*. Madrid: Acento Editorial, 1995.
- Casares Rodicio, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. 1. El hombre y el creador. Vol. 2. Escritos*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995.
- Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. 3 vols. Madrid: Ministerio de Cultura, 1986-91.
- Cortizo, María Encina. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- Díaz de Escovar, Narciso, y Francisco Lasso de la Vega. *Historia del teatro español*, Barcelona: Montaner y Simón, 1924.
- “Don Gil de las calzas verdes”. *El teatro*. Madrid. octubre 1902.
- “Un estreno de Bretón”. *El Liberal*. Barcelona. 1 agosto 1914.
- Fausto. “Tivoli: Don Gil y las calzas verdes”. *La Vanguardia*. Barcelona. 31 julio 1914.
- Hernández Girbal, F. *Amadeo Vives. El músico y el hombre*. Madrid: Ediciones Lira, 1971.
- El Liberal*. Barcelona. 23 junio 1904.
- “Una interview con el maestro Bretón”. *Boletín musical de Valencia*. 20 diciembre 1899.
- Rubio Jiménez, Jesús: “El teatro en el siglo XIX (1845-1900)”. Dir. José María Díez Borque. *Historia del Teatro en España*. Madrid: Taurus, 1988.
- Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.
- Subirá, José. *Historia y anecdotario del Teatro Real*. Madrid, Editorial Plus Ultra, 1949.
- “Teatros: Price”. *Lira Española*. Madrid. 1 octubre 1914.
- La Tribuna*. Barcelona. 23 junio 1904.
- Turina Gómez, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- W. R., J. “Crónica desde Barcelona”. *Lira Española*. Madrid. 15 agosto 1914.
- Zeda. “Barcelona. La nueva ópera de Bretón”. *La Época*. Madrid. 1 agosto 1914.