



MARÍA ENCINA CORTIZO  
*Universidad de Oviedo*

## En torno al casticismo de Moreno Torroba: *La Chulapona* como epígono del sainete lírico

---

Moreno Torroba lleva a cabo en la partitura de *La Chulapona* (1934) una síntesis de los principales procedimientos dramaturgicos del género chico, cultivando lo que la historiografía musicológica define como casticismo. En este artículo, reflexionaremos sobre el significado de este término, analizando para ello diversos textos, como el discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes del propio Torroba, y revisaremos qué elementos del sainete lírico están presentes en la obra para tratar de entender cómo se concreta su concepción del casticismo en dicha zarzuela.

Palabras clave: casticismo, nacionalismo, Moreno Torroba, *La Chulapona*.

*In the score of La Chulapona (1934) Moreno Torroba summarizes the main dramaturgical procedures of the género chico, cultivating what musicological historiography defined as casticismo, or traditionalism. This article reflects on the meaning of this term, analyzing different texts such as Torroba's inaugural address to the Academy of Fine Arts of Madrid, and reviews which elements of the sainete lírico are present in the work as a way of understanding how his conception of casticismo is embodied in this zarzuela.*

*Keywords: casticismo [traditionalism], nationalism, Moreno Torroba, La Chulapona.*

---

### Reflexiones previas: el casticismo y la polémica sobre el problema de España

En la historia de la música, emplear conceptos vinculados a etiquetas estéticas –como es el caso del casticismo–, es siempre complejo, ya que pueden utilizarse de forma excluyente, evitando otros parámetros de índole histórica o técnica, que contribuyan a un análisis más objetivo. Aplicarlo a una época de la música española en la que conviven realidades diversas, como es la de los primeros años del siglo XX, resulta complicado<sup>1</sup>, y en ocasiones ha servido de instrumento ideológico para marginar determinada música y determinados autores, al considerarla una estética regresiva, ajena al camino de las vanguardias. Como afirma Martínez del Fresno, “es sorprendente que en ciertos estudios se hayan considerado ‘estéticas muertas’

---

<sup>1</sup> Véanse las reflexiones sobre el casticismo que ha publicado Beatriz Martínez del Fresno en su obra Julio Gómez. *Una época de la música española*, Madrid, ICCMU, 1999, pp. 246 y ss.

a las que gozan de mayor vitalidad en la vida musical española anterior a la guerra civil. El casticismo, el regionalismo, el españolismo, el nacionalismo o el europeísmo, fueron actitudes simultáneas”<sup>2</sup>.

El concepto de “casticismo”, término heredado del siglo XIX, se carga de sentidos en las polémicas filosóficas, literarias e historiográficas sobre el problema de España del regeneracionismo finisecular, con el anhelo de encontrar las “esencias” de la nación, de defender el concepto de España frente a la fuerza que comenzaban a adquirir los nacionalismos periféricos, y se aplica con frecuencia a la música de ese periodo<sup>3</sup>. Es este un término polisémico, ampliamente utilizado; de ahí la complejidad de su uso, que se aleja, en demasiadas ocasiones, de la imprescindible propiedad, empleándose como sinónimo de nacionalismo, de majismo, de plebeyismo, de regionalismo... sin que resulte clara la razón de dicha identificación terminológica.

En sus ensayos en torno al tema de 1895, Unamuno resulta revelador. Parte de la definición del adjetivo castizo –“puro, y sin mezcla de elemento extraño”<sup>4</sup>–, sin pretender “discernir en un pueblo o en una cultura, en formación siempre, lo nativo de lo adventicio”<sup>5</sup>, es decir, lo que es “racialmente” español, las esencias de nuestra nacionalidad, propósito considerado por el autor como descabellado; de hecho, años más tarde, en 1932, en un brillante artículo que publica en *El Sol*, aclara que “casticismo no es lo mismo que purismo, y los que se empeñan en depurar una lengua limpiándola –lo que no es limpieza– de expresiones advenedizas suelen quitarle casticidad. Y expresividad. Cultivar lo diferencial de una lengua es empobrecer su universalidad, su integridad”<sup>6</sup>.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 250.

<sup>3</sup> Desde Ganivet, que ya en 1898 publicaba *Porvenir de España*, pasando por la postura de Francisco Giner de los Ríos en la *Polémica de la ciencia española* frente a la *Historia de los heterodoxos españoles* (1880-82) de Marcelino Menéndez y Pelayo, hasta el enfrentamiento dialéctico entre Unamuno –*En torno al casticismo* (1895) o *Del sentimiento trágico de la vida* (1912)– y Ortega –*Meditaciones del Quijote* (1914), *España invertebrada* (1921), *La rebelión de las masas* (1929)–; o la clara bifurcación en la intelectualidad falangista de posguerra que suponen la *España como problema* de Pedro Laín Entralgo y la *España sin problema* de Rafael Calvo Serer, ambas de 1949, o el debate mantenido por el exilio republicano, ya en los años cincuenta, desde universidades americanas, con figuras como Sánchez Albornoz –*España, un enigma histórico*, Buenos Aires, 1957– y Américo Castro –*La realidad histórica de España*, México, 1954; y *Origen, ser y existir de los españoles*, 1959–; llegamos a la actualidad, con reflexiones de hispanistas como Stanley G. Paine –*España, una historia única*, de 2008– o John H. Elliot –*España, Europa y el mundo de ultramar (1500-1800)*, de 2010–, las diferentes líneas de pensamiento sobre España y lo español han enfrentado a los intelectuales y lo siguen haciendo, desde los que abrazan rígidas posturas “esencialistas”, hasta los que niegan, incluso, la existencia de España como nación, entendiéndola como un conglomerado de naciones o nacionalidades.

<sup>4</sup> Miguel de Unamuno: *Ensayos. En torno al casticismo*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1916, p. 2. Esta obra fue publicada originalmente en artículos por la revista *La España Moderna*, entre febrero y junio de 1895, aunque nosotros hemos consultado la edición de 1916.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>6</sup> Miguel de Unamuno: “El Jugo de mi Raza”, *El Sol*, Año XVI, 4647, 3-VII-1932, p. 1.

Para Unamuno, fiel al espíritu de la Generación del 98 a la que pertenece, “en la literatura española, escrita y pensada en castellano, lo castizo, lo verdaderamente castizo es lo de vieja cepa castellana”<sup>7</sup>. Con estas palabras, no defiende una mirada introspectiva y empobrecedora, concebida solo desde Castilla y hacia Castilla, sino que comparte anhelos europeístas y cosmopolitas—, “las literaturas regionales suelen despertar con vientos cosmopolitas”<sup>8</sup> afirma, o “el regionalismo y el cosmopolitismo son dos aspectos de una misma idea y los sostenes del verdadero patriotismo”<sup>9</sup>—, cerrando sus reflexiones con el deseo de que España, “abriendo el pecho y los ojos a las corrientes todas ultrapirenaicas y sin encerrarse en capullos casticistas, juego seco y muerto del gusano *histórico*, ni en diferenciaciones nacionales excluyentes, avive con la ducha reconfortante de los jóvenes ideales cosmopolitas el espíritu colectivo intracastizo que duerme esperando un redentor!”<sup>10</sup>.

Frente a este anhelo unamuniano por el casticismo redentor, encontramos nuevas voces, como la de Ortega y Gasset, que haciendo un elogio de Azorín, establecía en 1917 que,

... escritor casticista significa en mi léxico una forma del deshonor literario, quiero decir, una de las muchas maneras, de las infinitas maneras entre que un poeta puede elegir para no serlo. No creo que en parte alguna se haya hecho, como en España, pesar sobre la inspiración artística el imperativo del casticismo. [...] Es más que sospechosa esta obsesión de que vamos a perder nuestra peculiaridad. [...] El verdadero patriotismo nos exige acabar con ese ridículo espectáculo de un pueblo que dedica su existencia a demostrar científicamente que existe. ¡Provincianismo! ¡Aldeanismo! Lo castizo, precisamente porque significa lo espontáneo, la profunda e inapreciable sustancia de una raza, no puede convertirse en una norma. [...] ¡Por amor a la España de hoy y de mañana no se nos quiera reducir a la España de un siglo o de dos siglos que pasaron! La psicología de una raza ha de entenderse como una fluencia dinámica, siempre variable, jamás conclusa. [...] Creer que depende de nuestra voluntad ser o no castizos, es conceder demasiado poco al determinismo de la raza. Queramos o no, somos españoles, y huelga, por tanto, que encima de esto se nos impere que debemos serlo<sup>11</sup>.

Aunque pudiera parecer que ambos autores defienden posturas irreconciliables, ambos —Unamuno y Ortega— consideran el concepto de cultura como algo vivo y en construcción histórica siempre, por ello el

<sup>7</sup> M. de Unamuno: *Ensayos...*, p. 64.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>9</sup> *Ibidem*., p. 66.

<sup>10</sup> *Ibidem*., p. 219.

<sup>11</sup> José Ortega y Gasset: “Azorín: primores de lo vulgar” (1917), *Obras completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1963, vol. II, pp. 186 y ss.

concepto de España está siempre en progreso, en revisión, podríamos decir, siendo imposible relacionarla solo con una determinada esencia limitada a una época o un contexto irrepetibles y anacrónicos ya a principios del siglo XX. Una de esas identificaciones limitadoras de lo castizo con lo popular, con lo picaresco o lo sainetesco, es rechazada, años después, por muchos intelectuales contemporáneos, como refleja Carner en *El Sol*, ya en 1935:

Lo castizo en churros y otros muchos artículos y modos de decir y de pensar y de inhibirse de hacerlo existe en España, y desde antiguo; y es exagerada la especie lanzada por algunos escépticos de que lo castizo es una invención de D. Carlos Arniches. Desde el *Coloquio de los perros Cipión y Berganza* y los *Entremeses cervantinos* al teatro de D. Ramón de la Cruz, y de este al “Pedro Chico”<sup>12</sup> y “Serafín el Pinturero”<sup>13</sup>, corre una vena auténtica y vivaz, innegable a pesar de lo sobado del casticismo de algunas cupleteras, plumíferos y tíos sosos. En el sentido peculiar que esta palabra ha adquirido en España, lo castizo tiene un punto de complacencia en las gracias plebeyas, tiende a lo dialectal, es algo remansado, y más o menos esquivo, no solo a lo cosmopolita, sino aun a lo universal, que es más puro<sup>14</sup>.

Celsa Alonso, en su artículo sobre el casticismo en música, afirma que “con el desarrollo del Género chico, ‘casticismo’ terminará por convertirse en sinónimo de ‘madrileñismo’”<sup>15</sup>, pero no por ello renuncia a la introducción del componente andalucista –uno de los más empleados por el pintoresquismo característico del siglo XIX–, todo ello sumado a la contaminación de los ritmos de danzas de procedencia europea –mazurka, vals, chotis, polka, gavota, minué, etc.–, como recoge Barce, bailables de moda, importados, sin ninguna raigambre<sup>16</sup>, que pronto fueron asimilados en los cafés y las calles de Madrid. Ya lo decía Salazar en 1927, cuando afirmaba que “la historia del casticismo se hace así. Exotismo de hoy, casticismo de mañana”<sup>17</sup>: “Contradanzas y cancanes, polkas, vales, chotis, fueron lo

<sup>12</sup> Personaje creado por Carlos Arniches y Enrique García Álvarez para el sainete lírico *El perro chico* (1905), con música de José Serrano y Quinito Valverde.

<sup>13</sup> Personaje creado por Carlos Arniches para el sainete lírico *El amigo Melquiades* (1914), con música de José Serrano y Quinito Valverde.

<sup>14</sup> José Carner: “Lo castizo. Los churros y otras cosas”, *El Sol*, 18-VII-1935, p. 1.

<sup>15</sup> Véase Celsa Alonso: “Casticismo”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, SGAE, 1999, *ad vocem*.

<sup>16</sup> Ramón Barce: “El sainete lírico (1880-1915)”, *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.), Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 225.

<sup>17</sup> Esta frase pertenece a un párrafo más amplio que insertamos por su interés: “Szenkar quiso despedirse de nosotros con la obertura de *Der [sic] Fledermaus* de Juan Strauss. [...] ¿Cuánto “castizo” del madrileñismo más chulapón no ha bebido en esas fuentes? Pero la historia del casticismo se hace así. Exotismo de hoy, casticismo de mañana. Como antes Rossini, Strauss ayer fue un maestro de nuestros maestros, y como hoy lo son las cacerolas de los negros y la síncopa yanqui. Sólo que ¡lo que va de ayer a hoy!”. Adolfo Salazar: “La vida musical. Eugene Szenkar dirige la Orquesta Filarmónica”, *El Sol*, 23-II-1927, p. 2.

‘castizo’ madrileño de hasta hace poco, y no hay que apelar a la etimología para subrayar lo extranjero de este casticismo. En seguida *cakewalkes*, *foxtrots*, *twosteps* (‘tuesten’), *shymmis*, *ragtimes*: otro casticismo de allende el Atlántico. Hoy, la música negra... que se nutre de vales vieneses y de todo lo que encuentra al paso”<sup>18</sup>.

Sus palabras también ilustran su concepto claramente diferenciado entre casticismo y nacionalismo, un tema complejo a la hora de emplear estos términos como etiquetas estéticas; y es que su aproximación al tema pretende ser más intelectual que la de la Generación del 98, de raíz indudablemente sentimental<sup>19</sup>. Salazar, en una conferencia sobre la música en tiempos de Goya<sup>20</sup> en el femenino Club Lyceum dirigido por María de Maeztu, relacionaba el casticismo con el majismo dieciochesco, frente al nacionalismo de principios del XIX:

Salazar hizo girar su estudio acerca de lo que durante el siglo XVIII y comienzos del XIX constituyó el “nacionalismo” en nuestro arte musical, diferenciándolo del “casticismo”, de época posterior, y haciendo ver que, mientras el nacionalismo era un criterio de sentido histórico y estético, el casticismo era una reacción contra modas e importaciones preponderantes en las clases altas, razón por la cual, mientras que el nacionalismo abarca todos los géneros líricos e instrumentales el casticismo solo aparece en el teatro de categoría popular<sup>21</sup>.

Y es que parece claro que para él, casticismo es algo menor, superficial, frente a nacionalismo que es un “criterio de sentido histórico y estético” que conduce a la gran música<sup>22</sup>. En este sentido parece también manifestarse cuando compara la actitud compositiva de Barbieri, casticista, con la de Pedrell, nacionalista:

Siendo en sus raíces cosas análogas el nacionalismo y el casticismo, pues que ambos pretenden arrancar de una tradición profundamente añeja, son el límite de sus respectivos alcances cosas muy diversas y distanciadas, por la divergencia de su trayectoria. Lo esencial al nacionalismo de Pedrell era la base erudita de nuestros polifonistas instrumentales, y la base del casticismo de Barbieri consistía en las

---

<sup>18</sup> Adolfo Salazar: “La vida musical. Oscar Strauss y sus operetas. Una ‘Suite’ de Rodolfo Halffter. Otros conciertos”, *El Sol*, 21-III-1928, p. 6.

<sup>19</sup> Esta afirmación parte del artículo de William Craig Krause: “Casticismo before and after 1939”, *Diagonal. Journal for the Center for Iberian and Latin American Music. Proceedings of the Conference “Music and Dictatorship in Franco’s Spain, 1936-1975” held at the University of California, Riverside*, febrero 18, 2011, p. 2.

<sup>20</sup> Iba a presentar su artículo “La música española en tiempos de Goya”, publicado en la revista de Ortega, *Revista de Occidente*, 66, 1928, pp. 334-377.

<sup>21</sup> Adolfo Salazar: “Conferencias y reuniones. Adolfo Salazar en el Club Lyceum”, *El Sol*, 3-I-1929, p. 8.

<sup>22</sup> En esta línea de pensamiento, en 1928 afirmaba: “La intuición del gran arte salva a Schubert del ‘casticismo’”. Adolfo Salazar: “En el centenario de la muerte de Schubert”, *El Sol*, 18-XI-1928, p. 10.

tradiciones de escenario. Ambos se encuentran en su pretensión por el adjetivo “popular”; pero lo enfocan de diverso modo. Lo popular en Pedrell es, en sustancia, campesino. El pueblo de Barbieri es el de ciudad. Aquello tiende a la sequedad de la antología y propende a las consideraciones técnicas (rítmica, modalidad, etc.). Este otro conduce a lo populachero. [...] La nueva época de la música española comienza. Es, a mi juicio, en su nacimiento, la confluencia del nacionalismo, sabio y hondo, de Pedrell, y del casticismo, saleroso y vivaz, de Barbieri<sup>23</sup>.

### Las ideas sobre casticismo de Moreno Torroba

Moreno Torroba supo aprovechar, desde su puesto como director del Teatro Calderón de Madrid (1930), el celo con el que la Junta Nacional de Música y Teatros de la II República miraba hacia la zarzuela, programando en 1932 obras de algunos de los mejores compositores líricos, pasados y presentes, como Emilio Arrieta, Tomás Bretón, Amadeo Vives y José María Usandizaga. Y es que, como afirma Krause, “... mientras que en la temporada de 1930 habían aparecido compañías de ópera de Viena y Rusia, interpretando obras de Mozart y Rimsky-Korsakov, las únicas óperas extranjeras interpretadas en el Calderón en 1932 fueron *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y *Carmen* de Bizet, obras basadas en temas españoles que, incluso, podrían haberse llevado a cabo traducidas al castellano”<sup>24</sup>.

Torroba defendía un estilo nacional basado en nuestra música lírica, en los más destacados ejemplos zarzuelísticos del siglo XIX, adoptando una postura cercana a la de Julio Gómez, y complementaria –incluso opuesta– a la que mantenían algunos de los componentes de la Edad de Plata, como Adolfo Salazar. Tras el éxito de *Luisa Fernanda* (1932), Torroba se convierte en uno de los compositores más populares y trascendentes del panorama musical coetáneo, recibiendo, entre otros honores, el de convertirse en miembro de la Sección de Música de la madrileña Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. El compositor lee su discurso de ingreso del 21 de febrero de 1935, con el título de “Del casticismo en música”, todo un manifiesto ideológico de su concepción de este polisémico y ambiguo concepto, con la mirada puesta en los conceptos unamunianos que ya hemos comentado<sup>25</sup>. El compositor desea recuperar el término castizo en su verdadero significado, huyendo de las connotaciones peyorativas –“chabacanas”, dice él–, de las que se ha cargado. Para Moreno Torroba, el casticismo

<sup>23</sup> Adolfo Salazar: “Folletones de *El Sol*. El primer centenario de Barbieri (Nacionalismo y casticismo en nuestra música actual)”, *El Sol*, 4-VIII-1923, p. 4.

<sup>24</sup> W. Craig Krause: “Casticismo before and after...”, p. 82.

<sup>25</sup> Krause así lo corrobora en el texto citado en la nota anterior, *ut supra*, p. 154; y en la biografía sobre el compositor que escribe con Walter A. Clark: *Federico Moreno Torroba. A Musical Life in Three Acts*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

puede ser definido como el arte de recuperar la propia tradición –“lo tradicional depurado a través del tiempo y de las generaciones, representando una síntesis vigorosa que perdura, a pesar de todas las vicisitudes, constituyendo las firmes raíces de un tronco único”<sup>26</sup>–, considerando que el alma del pueblo reside en ella, en la tradición herderiana, trascendente e inmanente, que es lo que hace perdurar a una nación: “es algo tan vivo, tan inmanente y sutil, que su influjo permanece y gobierna nuestros actos sin que de ello nos demos cuenta, siendo motivo y razón de los que a primera vista parecen impulsos inexplicables y que, si quisiéramos hallarles una causa concreta, no podríamos definir en qué consiste”<sup>27</sup>.

En su opinión, es necesario sacar a la música española de su letargo y eso solo sucederá recuperando la tradición en la que reside esa alma del pueblo, que es el folklore, lo castizo, lo mismo en su universo conceptual:

Tarea superflua sería ponderar la importancia que el folklore, esto es, lo castizo, tiene en los días actuales para nuestra música, tan necesitada de alientos impulsores que la vivifiquen, sacándola aunque sea por la fuerza, del dulce sopor en que se halla aletargada [...] Siguiendo el ejemplo de grandes músicos, debemos buscar en las canciones y danzas populares, en las leyendas, en todo lo tradicional, que tan abiertamente, de modo tan gracioso se nos ofrece, la materia temática que ellos supieron encontrar para sus creaciones insignes acompañadas siempre del aplauso<sup>28</sup>.

En su discurso, además, “equipara descaradamente nacionalismo con su definición de casticismo, un salto que no encaja bien con los progresistas que habían establecido la Junta de Música menos de cuatro años antes”<sup>29</sup>, entre los que se encontraba Salazar:

Sabemos bien que este rumbo hacia lo castizo, que este sentido que a la música queremos dar, conduce directamente a lo que pudiera llamarse nacionalismo de la misma, y este camino, con esta sana tendencia, es precisamente, en mi opinión el que debemos recorrer de nuevo sin apartarnos a ningún extremo, rectos siempre.

Se trata de algo importante, más que importante, esencialísimo: hallar algo perdido, algo que es en definitiva nada menos que encontrarnos a nosotros mismos. Tan convencido estoy de ello, tan dispuesto a sostenerlo, que sin que signifique jactancia alguna, pues bien lejos está de mi ánimo, no me importa, al hacer esta afirmación el afrontar que se me tilde de exagerado o de anticuado en esta opinión,

<sup>26</sup> Federico Moreno Torroba: “*Del casticismo en música*”. *Discurso leído en la recepción pública de Federico Moreno Torroba el día 21 de febrero de 1935; y contestación de Ángel María Castell*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1935, p. 12.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>29</sup> W. Craig Krause: “Casticismo before and after...”, p. 4.



nacida al calor de mi devoción por todo lo que españolamente sea recio abolenço castizo. Con ello, naturalizando nuestra música, llevando al grado sumo su nacionalización, conseguiremos más legítimamente el fin que todo artista se propone al crear su obra: que sea universal. Precisamente así, no de todo modo, encerrándola en el estrecho círculo de su nacionalismo, podrá lograrse el amplísimo campo de la anhelada universalidad. Hay que conquistar nuestra universalidad con lo puramente español, si queremos que a españoles se nos reconozca<sup>30</sup>.

Su postura, como vemos, es menos radical que la de Rogelio Villar, que partiendo de un nacionalismo que busca “universalizar nuestra música” a través del canto popular, “riquísimo venero de inspiración por su novedad, variedad, riqueza, cantidad y calidad no igualadas ni superadas por ninguna otra nación”<sup>31</sup>, rechaza lo foráneo por contaminante para la música española<sup>32</sup>.

El discurso de Torroba es extenso, contradictorio en muchas de sus afirmaciones, como señalan Clark y Krause, y de bases nada científicas, reduciendo, por ejemplo, la tradición musical española a lo procedente de la cultura árabe —posiblemente conocedor de la obra de Julián Ribera *Historia de la música árabe y su influencia en la española* (1927)—, minimizando, por ello, cualquier otra posible referencia a los distintos pueblos que han contribuido a conformar lo español tal como es, como la tradición judía o cualquiera de las vías cultivadas por la música culta.

Por último, y tras defender la necesidad de cultivar la senda del nacionalismo partiendo de las esencias de la tradición que residen en el folklore, el compositor afirmaba que era la zarzuela “el medio connatural más perfecto español de expresión de su casticismo musical”<sup>33</sup>. En este planteamiento coincidía con las palabras que Julio Gómez escribiría años después, en 1952: “Nuestros compositores de zarzuela son genios y auténticos creadores de lo que con el consagrado extranjerismo llamamos todos folklore. Los musicólogos [...] no deben olvidar que la música popular no solamente se halla en los rincones de las montañas, sino también en las calles de las poblaciones y en la mente de los compositores que han sabido por naturaleza o por estudio, hacerse intérpretes fieles del espíritu musical de su pueblo”<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> F. Moreno Torroba: “Del casticismo en música”. *Discurso...*, pp. 18-19.

<sup>31</sup> Rogelio Villar llevó a cabo estas afirmaciones en una conferencia en el Ateneo de Madrid en 1912. Véase Emilio Casares: *La música en la Generación de 27. Homenaje a Lorca, 1915-1939*, Madrid, Mercantil-Asturias, 1986, p. 26.

<sup>32</sup> Así, define el Impresionismo como “una avalancha de vulgaridad y de barbarie que viene del norte, está invadiendo nuestro arte de fealdad”. Cit. en E. Casares: *La música en la Generación de 27...*, p. 27.

<sup>33</sup> F. Moreno Torroba: “Del casticismo en música”, *Discurso...*, p. 22.

<sup>34</sup> Julio Gómez: “Los maestros de la zarzuela. Gaztambide”, *Harmonía*, julio-diciembre, 1952, p. 19. Cit. en Beatriz Martínez del Fresno: “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, *Recerca Musicològica*, XI-XII, 1991-1992, p. 372.



## El casticismo de *La Chulapona*

*La Chulapona*, “comedia lírica en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros, en verso”, presenta un costumbrismo nostálgico, que idealiza un pasado que añora. Y es que, en algunos círculos, preferentemente los del público teatral, se percibe en los primeros años del siglo XX cierta melancolía hacia un Madrid sainetesco, idealizado en su populismo, que aparecía en los sainetes líricos de finales del siglo anterior. Esta querencia por aquel tiempo pasado era combatida desde las filas de la modernidad, defendiendo el cambio que habían supuesto los nuevos tiempos para la ciudad: “capas castizas, la ‘cuarta de Apolo’ y las cenas de aquel Fornos de imperecedera memoria. [...] Se puede afirmar con fundamento que Madrid ya no es una ciudad de sainete al gusto de aquellos a quienes conmueven los vestigios de un casticismo que no eran muchas veces más que mala educación y chabacanería. Y esto, aunque tradicional, no merece la pena que se cultive y se prolongue, aun a pesar de lo propicio de nuestro tiempo”<sup>35</sup>.

El mercado impone su ley en los coliseos y Torroba ansía cultivar un modelo lírico de éxito, ya que como él afirma en una entrevista en el año 1934, “se limita a escribir música para todo el mundo con el único fin de que guste”<sup>36</sup>. En *La chulapona*, el compositor recoge ese ambiente sonoro, una sonoridad bien conocida del público a través del género chico; un Madrid ya lejano, completamente anacrónico en los años treinta, que permite refugiarse con un gusto melancólico ante las incertidumbres coetáneas.

La peripecia dramática se sitúa “en Madrid, a finales del siglo XIX”. Gracias a las escasas referencias temporales que contiene el texto, podríamos afirmar que estamos exactamente en 1895, ya que en el tercer acto, Don Epifanio afirma que está “cesante desde el trece de noviembre del noventa y tres”<sup>37</sup>, y en el primer acto ha dicho que lleva “cesante dos años”<sup>38</sup>. La obra se aleja así del tiempo del espectador y, aunque su modelo literario es el sainete lírico, adolece de la contemporaneidad característica de este<sup>39</sup>. Sin embargo, al igual que sucedía en el sainete, son continuas las alusiones a personajes contemporáneos, aunque ahora resultan anacrónicas para el espectador, que asiste a ver la zazuela como a contemplar un cuadro en un museo, con la distancia y reverencia que otorga el tiempo, sabiendo que la fórmula ha desaparecido y se trata de un homenaje, el pasado revisitado con nuevos propósitos, pero mantenido en sus esencias. Así,

<sup>35</sup> “El Madrid que fue y el sainete”, *El Sol*, 1-I-1935, p. 3.

<sup>36</sup> “Entrevista a Moreno Torroba”, *El Heraldo de Madrid*, 27-IV-1934, p. 9.

<sup>37</sup> *La Chulapona*, Madrid, Primera Edición, Imp. de Samarán, p. 122.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>39</sup> Véase R. Barce: “El sainete lírico (1880-1915)”, *La música española...*

aparece Práxedes Mateo Sagasta, en boca de Don Epifanio, que desea el cambio de gobierno para recuperar su empleo, la ganadería de Veragua y el torero Dominguín<sup>40</sup>, refiriéndose probablemente a Domingo del Campo y Álvarez<sup>41</sup>. Don Epifanio cita también a dos afamados fotógrafos del Madrid de entonces, Compañy y Cifuentes.

El texto mantiene la fidelidad al modelo sainetesco también en el empleo de tres localizaciones pintorescas habituales: un espacio de trabajo –“Obrador de plancha de Manuela en el barrio de la Cava” en el acto I–, y dos espacios públicos habitados por el majismo decimonónico –“Plazuela del barrio de la Morería” en el acto II, y “Los Viveros de la Villa, durante la boda de Emilia”, en el tercero–, presentando, además, detallistas didascalias. Este poder de evocación es destacado pronto por la crítica, que afirma

En el libro, tan limpio y garboso, desde luego, como cuantos llevan la firma, ya ilustre, de Romero y Fernández Shaw, la fábula es lo de menos. Lo de más, lo sobresaliente en estos escritores, está en su facultad casi taumatúrgica de resucitar una época pretérita mediante la evocación de tipos y ambiente. La que esta vez han elegido es la última década del siglo XIX. Aquellos años de la Regencia, que Galdós llamó años bobos. “No pasaba nada”, hasta que ¡zas!, pasó todo, incluso lo que nos quedaba de imperio colonial. Tiempos sin pasión y sin fe, amables y bonachones; tiempos de la “soirée de Cachupín” y del “vals de las olas” en que el adjetivo *cursi* cobró todo su inefable sentido; tiempos cuyo genial cronista fue aquel –bajo su apariencia *festiva*– tremendo Luis Taboada, de memoria aún no vindicada... Pues esos tiempos –ahora también reactualizados por Pío Baroja en su última novela–, esos tiempos del *Madrid Cómico* y Fornos, del “pinar de las Gómez”<sup>42</sup> y la “cuarta de Apolo”; en esos tiempos que sin duda rememoraban el sábado algunos espectadores, ya entonces afamados y, lo que vale más, todavía jóvenes –¿no es verdad, querido y venerado don Juan Pérez Zúñiga?–; esos tiempos, repetimos, son los verdaderos protagonistas de *La Chulapona*<sup>43</sup>.

La historia que se dramatiza, una trágica anécdota de traición, rencor y pasión que termina con el sacrificio de la chulapona, es un mero pretexto para evocar un tiempo y unos personajes pasados y bien conocidos por el público:

Más que argumento, lo más logrado por Romero y Fernández Shaw son los tipos que parecen arrancados de las páginas de Casero, López Silva o Repide;

<sup>40</sup> El libreto afirma que se trata de un torero del barrio: “¡Juan de Dios iba a quedarse / sin ver al astro de moda / al Dominguín que es del barrio!”. *La Chulapona...*, p. 63.

<sup>41</sup> Torero nacido en Madrid en 1873 y fallecido en Barcelona en 1900, tras recibir una cornada de un Mihura; dicho matador había tomado la alternativa en Madrid en 1898.

<sup>42</sup> Se refiere a personajes de la zarzuela *La Mari-Juana*, zarzuela en un acto con música de Quinito Valverde, texto de Jackson Veyán, estrenada en el T. Romea de Madrid, el 24 de febrero de 1899.

<sup>43</sup> Enrique Ruiz de la Serna: “Las novedades escénicas del Sábado de Gloria”, *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1934, p. 3.

Manuela, la planchadora de la Plaza de la Cebada, “garbosa, limpia y bien plantada”; Rosario, su rival en amores y su dependienta en el taller; José María tratante del Matadero, novio sucesivo de una y otra; El Chalina, organillero dado a la chulería; Juan de Dios, el hermano de Manuela, pintor de brocha gorda; Venustiana, la prestamista; la Cantaora y del dueño del Café de Naranjeros<sup>44</sup>.

El texto recrea el habla popular, como es característico del sainete lírico, pero, un habla popular de 1895 llena de barbarismos ya en desuso en 1934. García León recoge algunos de esos vocablos y expresiones ya en desuso, así como barbarismos que emplea la obra<sup>45</sup>, participando así de la tradición lingüística del sainete finisecular.

La partitura, dividida en tres actos, es un alarde de inspiración melódica, y como se trata de una idealización del mundo dramático del sainete lírico, responde al esquema de suite de danzas definido como paradigmático para dicho género por Ramón Barce<sup>46</sup>, desarrollando modelos danzables en todos los números, menos en el número 12, dúo final entre Manuela y Rosario.

ACTO I
mazurka / chotis / pasacalle madrileño / guajira / zapateado / habanera
ACTO II
seguidillas-guajiras / pasacalle madrileño-chotis-habanera / seguidillas manchegas / bulerías-tanguillo-guajira-tanguillo-zapateado / seguidillas-habanera
ACTO III
chotis

*Danzas que se incluyen en los tres actos de La Chulapona*

El acto primero se abre con un número que retrata el paisaje sonoro del Madrid castizo de la Plaza de la Cebada. Al igual que sucede en *Luisa Fernanda* (1932), escuchamos primero las seguidillas de las planchadoras [“No cantes más *La Africana...*”, La M] en claro homenaje a Fernández Caballero al incluir la cita del *Dúo de La Africana* en la primera frase vocal de Rosario. La orquestación y el impulso rítmico de las seguidillas están en clara deuda con el mundo sonoro de Barbieri, recordando sus seguidillas iniciales de *Jugar con fuego* (1851) y *El barberillo de Lavapiés* (1874).

Concluida esta primera sección, Chalina toca con su organillo la mazurka “Las chicas de *Madrí*” [nº 1b], ahora en la tonalidad del tono napolitano

<sup>44</sup> Enrique Franco: “Moreno Torroba o la supervivencia del casticismo”, *La Chulapona*, programa de mano de *La Chulapona*, Madrid, Capital Europea de la Cultura, 1992, p. 20.

<sup>45</sup> Julián García León: “*La Chulapona*, alegoría y homenaje a la zarzuela decimonónica”, programa de mano de *La Chulapona*, Teatro de la Zarzuela, temporada 2003-04.

<sup>46</sup> Véase R. Barce: “El sainete lírico (1880-1915)”, *La música española...*

[Sib M]. La mazurka, que emplea dos temas AB y coda, igual que la “Mazurka de las sombrillas” de *Luisa Fernanda* (1932), con la que guarda relación temática, presenta cierto aire nostálgico, como subraya la exposición por un violín solista del *incipit* del tema B en la sección final [cc. 208 a 211], recurso ya empleado con éxito en la canción del saboyano de *Luisa Fernanda*; y, al igual que esa escena del saboyano, es el organillo de Chalina el que reproduce la mazurka, que en 1894 Bretón ya había recreado en *La verbena de la Paloma*, cuando Casta y Susana bailan sobre la que escuchan desde el café. La presencia de estos músicos ambulantes era habitual en el Madrid de finales del siglo XIX, como recuerda Jacinto Benavente en la primera parte de sus *Memorias (1866-1886)*:

Como la palabra *franchutes* era el común denominador de los organilleros, casi todos de edad madura, la de *saboyanos* era el de unos muchachotes que tocaban el arpa, unas arpas de reducido tamaño, como las que vemos manejadas por ángeles en pinturas de glorias celestiales. Estos “saboyantes” [sic] eran los aristócratas del arte filarmónico, y así no callejeaban como los ciegos de los romances, los murguistas y los organilleros. Preferían más selecto auditorio y tocaban en el Salón del Prado a la hora del paseo a la moda<sup>47</sup>.

El segundo número, presentación de la protagonista Manuela, tras una introducción, presenta el chotis “No se puede dar un paso por las calles de Madrid...” [nº 2, Sol M], coreado por las oficialas del taller. La modulación de los compases 25 a 28 emplea la gama andaluza del fandango que ya recoge Isidoro Hernández en sus *Flores de España* (1883), y que el propio Amadeo Vives empleó en Doña *Francisquita* —obra cuyo texto pertenece al tándem Romero/Fernández Shaw—, trasladándonos a Do menor, en el que Manuela entona el comienzo del “Pasacalle madrileño”, segunda sección del número —2b—, “Como soy chulapona de *los madriles...*”<sup>48</sup>. Este pasacalle tiene dos secciones, AB, en Do menor y Do mayor respectivamente, juego tonal empleado con profusión por Torroba en el resto de su obra lírica como procedimiento expansivo del contexto tonal.

El número 3 es el terceto [“¿Se puede pasar, paloma...?”], a ritmo de guajiras, en el que la chulapona y José María interpretan un dúo de amor en presencia de Rosario, que interviene varias veces, con manifiesta envidia, al “sufrir” la pasión desbordada de ambos. El número presenta una forma simétrica, con cinco secciones ABCBA; la sección inicial está en Re menor, y su acompañamiento rítmico recuerda el pasaje atirnado del número 5C

<sup>47</sup> Jacinto Benavente: *Memorias (1866-1886)*, I parte, Madrid, Aguilar, 1959, pp. 45-46.

<sup>48</sup> La melodía del número recuerda a la canción castellana “No quiero tus avellanas”, que Jesús Guiridi desarrolló en forma de canción posteriormente dentro de su colección de *Seis canciones castellanas* (1939).

de *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Chueca<sup>49</sup>. La sección B, “He venido pá decirte...”, es la parte más lírica, y como es frecuente en la estructuración formal de Moreno Torroba, está escrito en el tono homónimo mayor; en el compás 64 se produce una sección de transición [en Mib M], recordando ahora el material melódico las apasionadas frases entre Felipe y Mari Pepa del dúo final de *La revoltosa* (1897) chapiniano. Concluida esta parte, en el compás 93 se repite el material lírico de B [“Qué cortitos los instantes...”], para concluir de forma circular, con la música de la sección inicial a partir del compás 121 [“Le voy a ver cómo pasa...”].

De la intimidad sentimental de la protagonista pasamos a un número coral, característico también del género chico, que evoca *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), *Gigantes y Cabezudos* (1898) o *El bateo* (1901), por citar solo algunos ejemplos, recuperando el conflicto social y la aparición de la denostada figura del guardia de seguridad. Comienza el número con un zapateado en la orquesta, que se ve interrumpido por la exposición en el coro de una canción infantil [“¡Que baile la gorda! ¡Que baile el can-can...!”], elaborado sobre una melodía que recuerda la canción popular infantil “Morito Pititón”. Este recurso lo emplea con frecuencia Chueca en sus obras más populares, como *Agua, azucarillos y aguardiente* o *El bateo*, y parte de una tradición empleada ya en la década de los sesenta del siglo XIX por Arrieta<sup>50</sup>. A partir del compás 70, “Esta tía tan fiera y tan bruja...”, se recupera el ritmo de zapateado, ahora en Fa mayor, con una melodía deudora de “La tarántula é un bicho *mu* malo...”, nº 2 de *La tempranica* (1900) de Giménez; recordemos que Torroba había transformado esta zarzuela en ópera en 1930, dada la admiración que profesaba al maestro sevillano. En la última sección, es la orquesta la que desarrolla el material melódico de zapateado.

El siguiente dúo, la habanera, es el número más famoso de la obra y uno de los más hermosos de la producción de Torroba; *La verbena de La Paloma* se hace de nuevo presente. El solo de clarinete sostenido por la cuerda al comienzo del número nos traslada a un espacio de intimidad en el que se desarrollará el número, que presenta también una estructura simétrica ABABA, estando escrito A en Sol mayor y B en sol menor. Una coda instrumental, elaborada sobre el material motivico de la habanera, conduce el acto a su conclusión. La orquestación es ligera, doblando con la cuerda la melodía vocal, y como ya sucede en *Luisa Fernanda*, el violín solista sustituye a la voz en la última sección A [c. 84], otorgándole una evocadora melancolía. Un cuarteto de cuerda sostiene, a partir del compás 100, el final

<sup>49</sup> Véase Ramón Sobrino: “*Agua, azucarillos y aguardiente*”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Emilio Casares Rodicio (dir.), Madrid, ICCMU, 2002, *ad vocem*.

<sup>50</sup> Remitimos nuevamente a los artículos de Sobrino sobre dichas obras de Chueca en el *Diccionario de la Zarzuela...*, *ad vocem*, y a nuestra obra *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, Madrid, ICCMU, 1998.

escénico del acto, desarrollando motivicamente el tema de la habanera; el *tutti* de cuerda aparece para concluir.

El segundo acto, el más complejo desde el punto de vista escénico, está dividido en tres cuadros. El primero es en una plazuela del Barrio de la Morería, espacio concurrido en el que Juan de Dios entona su primer número, las guajiras. El acto comienza con una introducción a ritmo de seguidillas en Fa mayor, donde los violoncellos exponen el tema a partir del compás 26, siendo acompañados posteriormente por los violines. Tras un diálogo entre Juan de Dios, uno de sus hijos y Don Epifanio, aquél entona unas guajiras en Sol mayor [“En La Habana hay una casa...”], de carácter estrófico –“coplas de ciego”, como las que Barbieri introduce en *Pan y toros* (1864)–, en las que la orquesta acompaña con arpeggios que imitan los rasgueos de la guitarra, instrumento bien conocido por Torroba.

El siguiente número es un fragmento coral, con intervención importante del organillo, el pasacalle madrileño [“¡Vamos, que es tarde...! / Dejaría de ser madrileño...”]. Se trata de una apoteosis coral del Género chico, en la que desfilan por el escenario algunos de los personajes tópicos del Madrid castizo, que se han gestado en el propio repertorio lírico, como Don Hilarión con la Casta y la Susana; los homenajes continúan, y en los compases 117-124 el compositor cita la estructura cadencial de los compases 26 al 29 de la canción de Paloma de *El barberillo de Lavapiés* (1874) de Barbieri<sup>51</sup>. A partir del compás 226 el tono del número cambia por completo –de un número coral a un concertante íntimo–, trasladándose a Re menor y empleando cadencias andaluzas para dar entrada en escena a la chulapona, acompañada por motivos a ritmo de chotis, [“¿Dónde va presumiendo la sal morena...?”], que en el compás 248 se trasladan al homónimo mayor, iniciando un pequeño diálogo entre Manuela y el señor Antonio. Aparece entonces en escena Doña Venustiana y la nueva pareja formada por Rosario y José María, estableciéndose una confrontación idéntica a la que tiene lugar entre Susana y Julián en el dúo “¿Dónde vas con mantón de manila...?” de *La verbena de la Paloma* (1894); también aquí hay “mal de amores”, también aquí hay un mantón y también hay una “carabina”, Doña Venustiana; como no podía ser de otra forma, Moreno Torroba escoge para el número una habanera [“Dígale *usté* a la Rosario...”] en claro homenaje a la creada por Bretón. En el compás 329 reaparecen los motivos del chotis en Re mayor sobre los que dialogaban Manuela y el señor Antonio para dar nuevamente paso a la segunda sección de la habanera [c. 356], ahora interpretada por José María y Manuela. En esta ocasión el tenor comienza en Re menor [“Dígale *usté* a esa chulapa...”], siendo

<sup>51</sup> Véase la edición crítica que hemos realizado con Ramón Sobrino dentro de la colección Música Hispánica, Música Lírica, Vol. 5, Madrid, SGAE/ICCMU, 1994.

respondido por Manuela en la misma tonalidad, pero Rosario interviene finalmente, haciendo concluir la habanera en Re mayor. El número, el cuadro y la escena concluyen con la evocación del material del pasacalle inicial, en Si bemol mayor, y la repetición del tema del pasacalle madrileño, número 2b de la obra, ahora teñido de trágica melancolía.

Para hacer posible la transición escénica al telón corto del segundo cuadro, Torroba incluye un número 7Bis, que funciona como breve *intermezzo*, elaborado sobre el tema del pasacalle del número 7, pero cuando se levanta el telón y vemos la fachada del Café de Naranjeros, escuchamos el diálogo de Juan de Dios sobre los “ayeos” y el cante con la guitarra dentro del café, que le animan a entonar una soleá. “No me puedo acostumbrar...”. De nuevo la copla [“Serrano, ¿quién te camela...?”] supone un homenaje al empleo que de ello hace Bretón en *La verbena de la Paloma*.

El siguiente número es la romanza del tenor, que surge sobre el sonido del rasgueo de la guitarra que sale del café. Es una seguidilla bolera en Si menor [“Tienes razón amigo...”], que sin duda está inspirada en las seguidillas manchegas “Aunque La Mancha tenga dos mil lunares...”, que recogen Eduardo Ocón en sus *Cantos Españoles* (1874) e Isidoro Hernández en sus *Flores de España* (1883), llegando a compartir la tonalidad y la primera frase melódica. El *ayeo* de la *cantaora* es repetido por el tenor a modo de transición, tras el cual la orquesta –cc. 29–31– hace la misma cadencia andaluza que aparece en el número 7, y que es una cita de *El barberillo de Lavapiés* como hemos comentado. La sección intermedia es una copla en Re mayor, “Noche madrileña...”, que en el compás 55 regresa a la sección A inicial, en Si menor para concluir.

Ya en el último Cuadro, el tercero en el que se levanta el telón corto quedando a la vista el interior del café cantante, presenciamos el retrato naturalista de un *tablao*<sup>52</sup> flamenco dentro del Café de Naranjeros, situación aprovechada por el compositor en el número 9. El número es seccional, presentando inicialmente unas bulerías coreadas en Re menor, [“Si me dices que me quieres...”], seguidas de un tanguillo gaditano [c. 84] en Sol mayor interpretado por la orquesta sola; unas peteneras [c. 122] interpretadas por la cantaora, en Sol menor; y la repetición del material del tanguillo en la orquesta [c. 136], que acaba con carácter de zapateado. Enrique Franco afirma sobre la esencia musical de este número 9 cómo “el *ayeo* popular de Andalucía constituye cima y punto de reposo antes de que escuchemos las bulerías, el tanguillo, la célebre petenera que Turina llevó al tiempo central de la *Sinfonía Sevillana* y el zapateado, en los que la sombra de Giménez se alza inevitablemente”<sup>53</sup>.

<sup>52</sup> Este término es el que aparece en el libreto editado, p. 93.

<sup>53</sup> E. Franco: “Moreno Torroba o la supervivencia del casticismo...”, p. 21.



En el número 10, final de este segundo acto, Torroba recupera el ambiente castizo de las seguidillas del primer acto para la aparición de la chulapona, repitiendo exactamente el material del comienzo de la obra. Sobre dicha melodía comienza el diálogo de Manuela y el señor Antonio que, tras una breve transición, nos conduce a la habanera que ya escuchábamos en el número 7 [“Dígale *usté* a ese sujeto...”], que sirve para reconciliar a la pareja protagonista. A partir del compás 91 se recupera el material de la “Habanera del pañuelito” del número 5, final del acto I, en Sol menor, para concluir el número con una coda orquestal elaborada sobre material motivico de la habanera del número 7.

El tercer acto nos traslada a los Viveros de Lázaro o de “Migas calientes”, donde tiene lugar la boda de Emilia, de quien Manuela es la madrina. El comienzo, de nuevo un número coral, presenta dos partes diferenciadas: la primera es la realización de la foto de familia, y que de nuevo homenajea algunos momentos reseñables del Género Chico, como el número del fotógrafo en *El bateo* (1901); y la segunda es el chotis coral “¿Me hace *usté* el favor...?”. Musicalmente están bien diferenciadas, ya que mientras la foto se desarrolla sobre el sonido de las seguidillas iniciales de la partitura [“¡Ande, señor retratista...!”], en La mayor, la segunda presenta el nuevo tema del chotis coral, en Do mayor, logrando un número de la misma calidad que la “Mazurka de las sombrillas” de *Luisa Fernanda*.

El dúo del número 12 entre Rosario y Manuel, supone el desenlace dramático de la obra. Tras una introducción, el dúo emplea una melodía lírica y expresiva, en Sol menor, sostenida por los arpeggios del arpa. Concluidas ambas intervenciones, el violín solista evoca de nuevo el tema de la habanera “del pañuelito”, que ambas habían escuchado en la voz de José María, concluyendo así el número en Sol mayor, con el recuerdo de un pasado feliz. La zarzuela llega a su final gracias a un breve monólogo de la protagonista sobre la música, que recupera la sección cadencial de su presentación vocal en el primer acto [“...porque soy chulapona de los *madri-les*”], que suena ahora desgarradoramente trágica.

En junio de 1934, la Asociación de la Prensa celebra la Fiesta del sainete en el Teatro Calderón, que se ha convertido en nuevo templo del género gracias a *La Chulapona*. Desde las páginas del periódico *El Sol* se afirma que esta partitura “añade laureles nuevos a la historia gloriosa del sainete. Música de ayer y música de hoy, línea lírica que va de Barbieri a Moreno Torroba; alma, trayectoria, anécdota y garbo del sainete”<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> “La fiesta del Sainete”, *El Sol*, 6-VI-1934, p. 4.