



ENRIQUE MEJÍAS GARCÍA

Universidad Complutense de Madrid

La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX

Federico Chueca desarrolló una extensa carrera compositiva entre 1867 y 1908. La música para baile (vales, polcas, etc.), así como himnos y marchas republicanas escritos durante los años del Sexenio, constituyen un repertorio en absoluto conocido del autor que se comenta y cataloga en el presente artículo. Se trata de un corpus de obras que, además, hoy nos pueden ayudar para comprender con mayor propiedad su posterior producción lírica. Partiendo de su ejemplo, el de un músico de éxito ininterrumpido en el Madrid sexenista y de la Restauración, se trata de estudiar las estrategias de difusión y comercialización de las que podían valerse los compositores de una música efectivamente popular en el contexto editorial del género chico.

Palabras clave: Música doméstica, género chico, Federico Chueca, edición musical, arreglos y transcripciones

Federico Chueca built up a long career as a composer from 1867 to 1908. His dance music (waltzes, polkas, etc.), as well as Republican hymns and marches composed during the period known politically as the Sexenio (1868-1874), represent a completely unknown repertory, which is discussed and catalogued in the present article. This corpus of works can also help to correctly understand his later vocal- and stage-music output. Using Chueca as an example of a composer whose success was uninterrupted during the Sexenio and the Restauration in Madrid, this article examines the commercialisation and dissemination strategies open to composers of truly popular music in the editorial world of the género chico.

Key words: Domestic music, género chico, Federico Chueca, music publishing, arrangements & transcriptions

*Por ése, que en seguidillas
y en tangos y en jotas es
el Verdi de Lavapiés
y el Gounod de Maravillas
(J. Jackson-Veyán¹)*

Cuando Federico Chueca publica por primera vez una partitura –hablamos del año de 1867 y de sus *Lamentos de un preso*– Madrid es apenas una

¹ “Muchísimas gracias”, *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 30-I-1896, año XL, nº 4, p. 66.

ciudad de 300.000 habitantes contenida aún, aunque por poco tiempo, en los límites impuestos con la cerca de Felipe IV. Tamayo y Baus es aclamado ese año con *Un drama nuevo* en la Zarzuela y en el Real se estrena *La juive* de J. F. Halévy en su traducción italiana, *L'ebrea*. A la muerte de Chueca en 1908, la misma ciudad que le había visto nacer ha duplicado prácticamente su población, mientras que en la plaza de Oriente se canta *Madama Butterfly* y en el Apolo el género ínfimo toma carta de identidad con el éxito de *Las bribonas* de Rafael Calleja. En un espacio urbano tan cambiante en lo sociocultural en apenas cuarenta años, ¿qué papel jugó la producción musical de Federico Chueca? Si bien es cierto que su música no conoció la decadencia estilística ni mucho menos la de público, Chueca no fue un autor, como a veces se ha planteado, ajeno a toda influencia que no fuese la propia. Partiendo de un decisivo eclecticismo formativo, de una limitación técnica que en él se tornaría en auténtica virtud estilística, Chueca decidió expresamente no transgredir sus propias normas y definirse en tanto que autor de una música netamente popular y de una expresividad tan genuina que lograría traspasar fronteras y sucesivas generaciones de público.

En este artículo pretendemos ofrecer una lectura de la obra de Federico Chueca desde el a veces desatendido punto de vista de la edición musical y de la difusión de su música más allá del teatro. Prestaremos atención a aspectos analíticos fundamentales de un estilo que pudo desde el principio llevar implícita la marca del éxito, haciendo especial hincapié en su obra para piano sin la cual —así lo creemos— es prácticamente imposible comprender la producción para la escena de aquel músico que Manuel de Falla describiera como “genial, así, en una sola palabra”². Definiremos, para terminar, las claves de la difusión masiva por medio de las reducciones para piano, de los arreglos para banda, de las transcripciones para instrumentos de pulso y púa, etc., de la música de un autor de éxito en un sistema productivo teatral y musical muy determinado como fue el del género chico. El ejemplo de Chueca —aunque en cierto aspecto excepcional— pudiera ser extrapolado para los casos de otros autores de su generación (no nos referimos tanto a los Chapí o Bretón, como a los Nieto o Rubio), que aunque hoy, lamentablemente, no sigan siendo representados en escena sí compusieron entonces una música valiosamente *popular* y que superó la “barrera” del teatro con sus pimpantes chotis y mazurcas que igual

² “Ópera Española”, *La Ilustración Española y Americana*, 22-XI-1914, año LVIII, nº 43, p. 323. La rendida y sincera admiración de Falla hacia el músico madrileño se expresa también de manera personal en un ejemplar conservado de la popular canción *Tus ojos negros* en la Colección Chueca (M. Chueca/18) de la Biblioteca Nacional de España cuya dedicatoria manuscrita reza: “Al notabilísimo maestro compositor Chueca, en testimonio de muy altas consideración y gratitud. Madrid, 2 de septiembre, [1]903, Manuel Falla”.

se bailaban en un elegante baile de máscaras en el teatro de la Zarzuela como eran tarareados por una “pobre chica” de servir.

Formación y claves estilísticas

Sobre la manera en que escribía Chueca su música (y en general sobre su trayectoria profesional) se ha escrito bastante, aunque casi siempre remitiendo al lector a una serie de lugares comunes que hoy debemos cuanto menos revisar o poner en duda³. Quizá sean los testimonios en vida del maestro los que mejor pueden orientarnos en este sentido, ya que cabe suponer que contarían con el visto bueno del propio músico. A lo largo de su carrera, y muy especialmente con el auge de las revistas ilustradas y gráficas vivido hacia el cambio de siglo, Federico Chueca sería figura indispensable en reportajes sobre celebridades públicas que, a pesar de repetir hasta la saciedad tópicos rutinarios en las descripciones, pueden ofrecernos valiosas pistas sobre el aspecto que aquí nos interesa. Así, en el semanario de viajes *Por esos mundos* Augusto Martínez Olmedilla escribía en 1906 un extenso artículo después de entrevistarse con Chueca declarando que éste “jamás ha instrumentado sus obras, teniendo que valerse de ajenas manos para poner su música en condiciones de ser ejecutada por la orquesta”. Más adelante, sobre este mismo asunto de la necesaria colaboración con orquestadores remarcaba Martínez Olmedilla que “Chueca ha compuesto *él solo* toda su música; lo único que no ha hecho es orquestarla, y por esta labor ha compartido con otros durante mucho tiempo la gloria y el dinero que su inspiración produce. Hace, sin embargo, algunos años que desistió de una *colaboración* tan onerosa para él, y en la actualidad paga un tanto alzado a un músico para que le instrumente las partituras, sin opción a figurar como autor de ellas el que no lo es”⁴.

El asunto de las colaboraciones andaba a la orden del día en el contexto de la zarzuela desde los tiempos en que, por ejemplo, Francesco Pierrmarini, Ramón Carnicer, Pedro P. Albéniz y Baltasar Saldoni firmasen la partitura de *Los enredos de un curioso* en 1832. Sin embargo, hacia los años ochenta dichas colaboraciones podían estructurarse ya no sólo en tanto que reparto de números o actos entre compositores, sino también —como en el caso de Chueca y Valverde— en una auténtica división del trabajo entre el creador y el orquestador. En esta misma idea insistiría en 1926 Ramón López-Montenegro, que se podía vanagloriar de haber conocido en la intimidad al músico, y declaraba que “lo que no hacía Chueca es orquestar y por eso tenía que valerse o de Valverde (padre), o de Lope o de algún otro

³ Es el caso, por ejemplo, de la muy difundida y citada biografía novelada de Florentino Hernández Girbal: *Federico Chueca, el alma de Madrid*, Madrid, Ediciones Lira, 1992.

⁴ “Los maestros. Federico Chueca”, *Por esos mundos*, Madrid, IV-1906, año VII, nº 135, p. 360 y ss.



Federico Chueca. Biblioteca Nacional

técnico de la instrumentación”⁵. A Santiago Lope Gonzalo (1871-1906), autor de sonados pasodobles toreros como *Gallito* o *Dauder* y fundador de la Banda Municipal de Valencia, debemos las orquestaciones de resonancias bandísticas de zarzuelas como *La alegría de la huerta* o *El bateo*⁶, menos acabadas que las coloristas de Valverde. También es sabido que Mariano Taberner y Velasco (1842-1915) orquestó algunas de las primeras zarzuelas que Chueca firmase en solitario, como *El arca de Noé* y *El chaleco blanco*⁷, ambas de 1890. En 1895 al crítico de *El Imparcial* se le escapó en su comentario al estreno de *Las zapatillas* el nombre de otro de los orquestadores “secretos” de Chueca: Arturo Saco del Valle (1869-1932), un valor entonces en alza para la música española que de esta manera obtendría unos

⁵ “Federico el Grande”, ABC, Madrid, 28-X-1926, año XXII, nº 7434, p. 7.

⁶ Vicente Vidal Corella: *El maestro Santiago Lope, director y compositor de música*, Valencia, Publicaciones del Conservatorio Superior de Música y Escuela de Arte Dramático, 1979, p. 18. En esta referencia se llega a afirmar que Lope aportó algunos números propios –entre ellos la jota– a la partitura de *La alegría de la huerta*.

⁷ M^a Luz González Peña: “Taberner y Velasco, Mariano”, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003, vol. II, p. 809.

ingresos extras⁸. Junto a ellos (y los que hoy seamos incapaces de adivinar por falta de documentación o testimonios que lo aseveren) el resto de compositores/orquestadores oficiales que colaboraron con Chueca fueron José Rogel y Tomás Bretón en casos muy puntuales de su producción de los años setenta: *Los barrios bajos* con el primero y *¡Bonito país!* y *Contar con la huésped* o *Locuras madrileñas* con el segundo. Dos casos diferentes serían los ya tardíos de Pedro Córdoba (1875-1948) y Laureano Fontanals (n. 1870) en sendas zarzuelas de 1906 y 1907, respectivamente *Chinita* y *El estudiante*. Un ejemplo ciertamente interesante sería el de *Por esos mundos*, una obra firmada junto a Vicente Lleó (1870-1922), estrenada en 1904 en el Eslava y, que sin embargo, nunca ha sido reseñada en los catálogos modernos⁹ de la obra del maestro a pesar de su mediano éxito¹⁰.

Las auténticas limitaciones de Federico Chueca para orquestar su música se hacen patentes desde el comienzo de su carrera, cuando se ve en la necesidad de echar mano de orquestadores para arreglar y estrenar en público su música de baile. Nos referimos a *Lamentos de un preso*, tanda de valeses que en 1867 orquestase y estrenase Barbieri con la Sociedad de Concier-tos, o *Veloz-club* y *Los vendedores ambulantes de Madrid*, valeses instrumentados y estrenados por Bretón en 1879 con la Unión Artístico-Musical. La polca *Niní* (escrita junto a un tal Aladro en 1878) se edita arreglada para banda por Joaquín Valverde por lo que nos queda claro que el único medio posible a la hora de componer para Federico Chueca era el piano, nunca la banda y mucho menos la orquesta. Ante el instrumento rey de su siglo le sitúan los cronistas una y otra vez componiendo e improvisando con facilidad. Pío Baroja recordaba a Federico Chueca como “un hombre sencillo. Cuando alguno del Círculo de Bellas Artes le pedíamos que tocase algo, se ponía al piano y tocaba algo suyo o improvisaba con una facilidad extraordinaria”¹¹.

La formación pianística a la que tuvo acceso Chueca había sido, sin embargo, de primera categoría. En el curso 1855-1856, con once años cumplidos, inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid

⁸ “De justicia es elogiar la instrumentación primorosa con que el joven maestro Sr. Saco del Valle ha realzado los méritos de la partitura”. “Teatro de Apolo”, *El Imparcial*, Madrid, 6-XII-1895, año XXIX, nº 10266, p. 2.

⁹ Concepción Romero: “Chueca Robles, Federico”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. III, p. 690. Ramón Sobriño: “Chueca Robles, Federico”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, 2002, vol. I, p. 484.

¹⁰ El libro de dicha obra es de A. Paso Cano, C. Cruselles y D. Jiménez Prieto. No se conservan materiales en el Archivo Lírico de la SGAE. Iglesias de Souza insiste en la autoría del libro de esta zarzuela por parte de José Paso (¿?), Manuel Jiménez (¿?) y Carlos Díaz Cruselles. Luis Iglesias de Souza: *Teatro lírico español*, tomo III, A Coruña, Ed. Diputación Provincial, 1994.

¹¹ Pío Baroja: *Desde la última vuelta del camino. Final del siglo XIX y principios del XX. Nuestra generación*, Barcelona, Tusquets Editores, 2006, p. 545.

teniendo como profesores a Juan Castellanos en el solfeo durante un solo curso y al mismísimo José Miró como maestro de piano hasta 1859, año en que es dado de baja por no presentarse al examen del 11 de mayo. Su relación con Miró —que había sido, por cierto, alumno de Thalberg y Kalkbrenner en París, colega de Chopin y maestro en Cuba de Nicolás Ruiz Espadero— debió ser cordial y beneficiosa para el joven Chueca, cuyas calificaciones en disposición y aptitud siempre fueron óptimas. Otra cuestión es que el jurado examinador no mostrase la misma simpatía por el chaval y sus notas nunca superasen los límites de la discreción e incluso se le llegara a recriminar “poca aplicación y travesura”¹².

Junto a la elegancia propia del pianismo brillante y *salonier* de Miró otro referente fundamental en la música de Chueca (en el *piano* de Chueca) será la música de danzas modernas de moda en los cafés, salones y bailes del Madrid de los años sesenta del XIX, muy especialmente la ligera y melódica de compositores del área francesa como Isaac Strauss, Olivier Métra o Émile Waldteufel. Polcas y vales, junto a mazurcas y redovas, son la banda sonora popular de un Madrid en el que todavía la zarzuela isabelina tiene su presencia en los teatros y en el que la fuerza inevitable de ese genio-diablo llamado Jacques Offenbach ya se hace notar (en 1864 se estrena en la Zarzuela *Los dioses del Olimpo*, es decir la versión castellana de *Orphée aux Enfers*, y dos años más tarde Francisco Arderius crea sus Bufos Madrileños y estrena *El joven Telémaco* de José Rogel). No debemos dejar de llamar la atención sobre otras realidades que, creemos, influyeron decisivamente en la música de Chueca: en primer lugar, el incipiente flamenco de café-cantante que Chueca conoció de seguro en el Vapor y el Numancia¹³—tan decisivo en zarzuelas de temática andaluza como *Caramelo* o *La corría de toros*—, y en segundo, la canción popular infantil, ya como cita en muchas de sus zarzuelas (*Agua, azucarillos y aguardiente*, *El año pasado por agua*), o como sustrato que alimenta el inocente y encantador melodismo característico de Chueca.

En 1866, después de abandonar la carrera de medicina tras los incidentes universitarios de la noche de San Marcial del año anterior, huérfano y necesitado de trabajo, Chueca deambula prestando sus servicios de pianista por varios cafés de Madrid, entre ellos el Trijueque, el Zaragoza, el Vapor, el Numancia y el Variedades. En 1867, edita sus dos primeras obras

¹² Madrid, Conservatorio de Música y Declamación, actas de calificaciones de la clase de piano del Sr. Miró, 9-IV-1856. Nada hemos encontrado en libros de altas y bajas, de pagos de matriculas, de expedientes y actas de exámenes sobre su reingreso en el Conservatorio en 1866 mencionado por Concepción Romero.

¹³ José Blas Vega: *Los cafés cantantes de Madrid (1846-1936)*, Madrid, Guillermo Blázquez, 2006, pp. 93 y 174.

y salta a la fama catapultado por el apoyo de Barbieri con el favorable éxito de *Lamentos de un preso*, estrenados ese verano como *Cupido y Esculapio* en las audiciones populares de la Sociedad de Conciertos en los Campos Elíseos. Desde entonces hasta 1908, año en que fallece en Madrid y publica su última obra, *El Dos de Mayo*, “la fórmula Chueca” no conocerá el fracaso. Su evidente autodidactismo siempre tuvo las miras suficientes como para ser capaz de asimilar aquellos gestos melódicos, rítmicos y lingüísticos¹⁴ que eran más del agrado de sus distintos públicos. La actitud creativa de Federico Chueca es, ante todo, la de un músico moderno que tantea distintas estrategias de captación de un receptor medio burgués (receptor-intérprete, en el caso del pianista doméstico), y que se sostiene en el lisonjero y continuo éxito de su producción, como marca de apuesta segura, dentro de un sistema urbano de explotación comercial de la música: teatros, casas editoriales, jardines de recreo, bandas, sextetos, etc.

El piano como principio y como fin

En ausencia de documentación tal como libros de cuentas, facturas, etc., no podemos hablar al estudiar las relaciones de Chueca con sus editores musicales de *contratos* propiamente dichos. Su caso es, además, el de tantos compositores radicados en Madrid de los que no disponemos de colecciones epistolares que pudieran aportar sustanciosa información al respecto (el ejemplo de Barbieri estudiado por Gosálvez Lara¹⁵ sería la excepción que cumple la norma). Lo más probable es que en el caso de Chueca, como en el de la mayoría de sus compañeros de generación, estas relaciones se cerrasen mediante acuerdos verbales o que no se superase el ámbito de lo particular en la estipulación de pagos, plazos de entrega, u otras salvedades de este tipo. Repasando el catálogo de las obras editadas por Chueca podríamos establecer al menos cuatro etapas en su carrera que se corresponderían con otras tantas maneras diferentes de componer música. Su trayectoria ejemplifica el devenir –con sus éxitos y fracasos– de algunas de las principales casas editoriales madrileñas:

1ª etapa, 1867-1877. Relación con José Campo y Castro (en exclusividad entre 1873 y 1877), A. Romero, Martín Salazar y editores menores (J. Olmedo, Aguirre Hermanos). Etapa en la que compone y edita música para baile, marchas nacionales e himnos.

¹⁴ Otra de las claves del éxito de Chueca podemos encontrarla, sin lugar a dudas, en la particularísima poética de sus propios cantables, que partiendo del *monstruo* ramplón alcanzó el sentido más hilarante y hasta ciertos rasgos de decidido surrealismo en una versión cuanto menos castiza de escritura automática: “Ayer en automóvil / se fueron a Alcalá / Don Antonio, Don Pepito y el famoso Nicolás / y Nicolás les dijo / a Pepé y Antoñé / agarrarse a mi casaca / por si viene la *tombé*” (*La borracha*, nº 4, vals y cuplés de los obreros).

¹⁵ Carlos José Gosálvez Lara: “Barbieri y los editores musicales”, *Anuario Musical*, nº 50, 1995, pp. 235-244.

2ª etapa, 1878-1888. Relación con Pablo Martín y puntual, al principio, con Zozaya. Zarzuelas junto a Joaquín Valverde en el Buen Retiro y años de éxitos en el Variedades y Eslava. Apoteosis de *La Gran Vía y Cádiz*.

3ª etapa, 1889-1898. Relación exclusiva con Zozaya (excepto en el caso de *Agua, azucarillos y aguardiente*). Zarzuelas sin colaboradores “oficiales” desde 1890.

4ª etapa, 1899-1908. Nuevas casas editoriales para el cambio de siglo: Almagro y Cía., Casa Dotesio, Faustino Fuentes. Irrupción de la Sociedad de Autores Españoles. Últimas zarzuelas y nuevos colaboradores.

Esta esquematización, tan artificial como útil en el caso de Chueca, pone sobre la mesa la realidad de que hoy solamente conocemos hasta cierto punto al Chueca que hay después de *La Gran Vía* (1886) y antes de *El bateo* (1900), apenas catorce años de una trayectoria de más de cuarenta. Sus dos primeras etapas creativas hoy pueden revelarnos utilísima información para el estudio de este tipo de relaciones comerciales entre un compositor de música popular urbana como es él y los editores musicales de Madrid durante el Sexenio Democrático y los primeros años de la Restauración. Como señala el propio Gosálvez Lara este tipo de relaciones solían basarse “en la compra parcial de los derechos de reproducción y también la edición con gastos y beneficios compartidos entre autor y editor¹⁶”.

Durante la temporada estival de la Sociedad de Conciertos de 1867 en los Campos Elíseos, en la que se estrenaron los vales *Lamentos de un preso* de Chueca, la orquesta dirigida por Barbieri tuvo ocasión de tocar, entre otras piezas, su propia tanda de vales *Los Campos Elíseos*, el galop de Inzenza titulado *Gottschalk* (dedicado al pianista-compositor del mismo nombre), o el *Vals y Galop Infernal* de Oudrid¹⁷. Tres compositores de zarzuela consagrados, junto a un novato Chueca, ponían su inspiración a favor de una música funcional yailable que, sin duda, debió ser del agrado del público del popular jardín de recreo. Antes de que terminase el año la casa editorial Martín Salazar ya había puesto a la venta el aplaudido vals de Chueca además de su espiritual redova para piano titulada *La Milagrosa*. El éxito de *Lamentos de un preso* fue tal que todavía en 1871 se anunciaba en la última página de publicidad de *El Imparcial* como “preciosa tanda de walses [sic] para piano”¹⁸ ya editados por José Campo y Castro¹⁹, o en 1873 (seis

¹⁶ Carlos José Gosálvez Lara: *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 1995, p. 46.

¹⁷ Emilio Casares Rodicio: *Francisco Asenjo Barbieri. vol. 1. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, p. 292.

¹⁸ “Música”, *El Imparcial*, 1-II-1871, año V, nº 1331, p. 4.

¹⁹ La compra de la propiedad de los famosos vales por parte de la casa Campo y Castro podemos situarla, al menos, desde el año de 1869 en que ya se reseña en prensa como tal. *La Iberia*, Madrid, 28-III-1869, año XVII, nº 3827, p. 4.

años después de su primera edición) aún se hablaba de Chueca como el autor “del celebrado wals [sic] *Lamentos de un preso*”²⁰.

El terremoto político que adviene con la Gloriosa brindaría a Chueca nuevas oportunidades para editar músicas cuyo origen podemos situarlo en las improvisaciones de los cafés en los que tocaba por entonces el piano y ese nuevo clima de patriotismo burgués y militarista que casaba tan bien con la composición y difusión de himnos nacionales a mansalva (véanse el chaquetero *Abajo los Borbones* de Arrieta, ¡¡*A los héroes de la libertad!!* de E. Campano o *El Libertador* de Manuel Gutiérrez). De esta manera, a las Cortes Constituyentes de 1869 dedicó Chueca ese mismo año una *Gran marcha nacional española* en la senda de la de *Le prophète* meyerbeeriano que la prensa juzga como “de muy buen efecto”²¹ y que nos anticipa la sonoridad de la Marcha de la Constitución (nº 10) de su zarzuela *Cádiz*. No tardaría muchos días en ser lanzada a la venta en ediciones para piano –incluso en una “de lujo”– y para banda, sin que se especifique el nombre del arreglista. Ese mismo año las casas Romero y Martín Salazar publicaron su *Himno nacional* dedicado al propio Juan Prim bajo las amenazantes palabras de “No hay plazo que no se cumpla...” y con letra de Carlos G. Urreta. No fue precisamente el amadeísmo musa de inspiración para Chueca, pero con la llegada de la Primera República en 1873 llegaría un muy acabado *Himno nacional republicano* a la manera coral del Verdi de *Nabucco* o *I lombardi* dedicado “al ciudadano Emilio Castelar” y editado por Aguirre Hermanos, tanto para canto y piano, como para banda militar.

Se percibe en estos primeros años un tanteo de casas editoriales a la espera del “contrato definitivo” que le procurase seguridad económica suficiente a la hora de componer. Chueca entrará en contacto con editores hoy poco conocidos, como la ya citada casa de Aguirre Hermanos o la de J. Olmedo, que en 1869 le edita su habanera para canto y piano *Por fin se le voy a dar* (por cierto, sobre un “pollo” alter ego de Chueca “que está siguiendo de médico la carrera”) contemporánea a las muy logradas de Oudrid –*La hamaca* o *Tres por ciento*– y que nos remite directamente a los modelos de éxito internacional de Iradier. La década de los setenta es la de un Chueca centrado en la música de baile y desde 1875 en las zarzuelas de verano para el teatro de los jardines del Buen Retiro. Son diez años en que nuestro músico vincula su nombre con el del editor, músico y guitarrero José Campo y Castro, entonces una de las casas más potentes en cuanto a volumen editorial se refiere y con proyectos de alcance como la exitosa colección por entregas mensuales de música para piano conocida como *La*

²⁰ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 22-VI-1873, año VII, nº 2187, p. 3.

²¹ “Sección de noticias / Interior”, *El Imparcial*, 4-V-1869, año III, nº 695, p. 3.

*melodía*²². La práctica exclusividad de Chueca entre 1873 y 1877 con Campo y Castro (al fin y al cabo un editor no especializado en la edición de teatro musical) tocará a su fin en 1877, cuando Chueca decida centrarse en la composición de partituras de género chico y se plantee la necesidad de editarlas para obtener beneficios.

Pero no dejemos atrás la muy interesante música de baile publicada por Chueca durante ese lustro con Campo y Castro. ¿Para quién fue compuesta? ¿En qué espacios sonaba? El piano, como no podía ser de otra manera, es la clave de todo el sistema y con él cumplirá sobremedida nuestro músico, ya que en Chueca, como hemos visto, todo empieza y termina en dicho instrumento. Podemos imaginar a una de las “divinas” *Miaus* de Galdós tocando por estos años la polca *Tute de caballos* en la humorística imagen que el escritor canario nos transmitiese de Aberlarda Villaamil, que “llegó a farfullar dos o tres polcas, martirizando las teclas del piano”²³, posiblemente en el vertical de la sala “desafinado, sí, desafinadísimo” y con “el palisandro de su caja resplandeciente”²⁴. Durante los años sesenta y setenta del XIX la difusión del piano en Madrid es, en efecto, masiva dentro de los hogares de las clases medias burguesas, no tanto como exclusivo objeto de lujo (los constructores ofrecen numerosas ofertas y la posibilidad del pago a plazos “al alcance de todas las fortunas”), sino como símbolo de educación y de buen tono, una ocasión además de hacer de la música un objeto de cotidianeidad más allá del teatro en tertulias y visitas. Sobre esta función de representación del piano, José F. Pertierra de Rojas Román, en su estudio sobre el mobiliario de la sala burguesa, le sitúa entre otros muebles como “pieza fundamental en la decoración de la sala [...] simboliza a la familia ante sí misma”, un objeto que “interioriza su función y se reviste de dignidad simbólica”²⁵. Sin embargo, nada de esto hubiera sido posible sin el despegue a nivel industrial en Madrid por estos años del negocio de la impresión musical²⁶, y es en este cruce de caminos donde debemos situar la producción pianística de Federico Chueca.

La música de baile para piano de Chueca responde perfectamente a las expectativas que pudieran tenerse de este tipo de repertorio e incluso llegará a superarlas, tanto en su felicísima inventiva melódica o su brioso contraste rítmico, como en el perfecto control y equilibrio de las estructuras

²² Dentro de esta colección publicaría Chueca, por ejemplo, su tanda de vals *Zamacois* que previamente había editado de manera independiente también con Campo y Castro.

²³ Benito Pérez Galdós: *Miau*, Francisco Javier Díez de Revenga (ed.), Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 2000, p. 183.

²⁴ B. Pérez Galdós: *Miau...* p. 126.

²⁵ José F. Pertierra de Rojas Román: “La vivienda en las clases medias del Madrid de la Restauración”, *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, nº 2, 1981, pp. 191-212.

²⁶ Jorge Uría: *La España liberal (1868-1917)*. *Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008, p. 66.



Veloz-club, edición Pablo Martín (PM 5050), [1879], cubierta de Echevarría. Cortesía Unión Musical Ediciones, SL.

formales prefijadas. Estamos ante una música efectivamente acabada que no abusa en su escritura de elementos puramente idiomáticos del piano y que, por tanto, tiene la capacidad de amoldarse a distintos arreglos orquestales, bandísticos, para sexteto, etc. El estudio de estas partituras nos permite intuir una posible autocontención de los medios musicales en el caso del Chueca zarzuelista si lo comparamos con el compositor de tandas de vals para piano, absolutamente capaz y hábil como armonista (muy sugerente resulta la variedad tonal que ofrece en la sucesión de los números) y que logra construir unas introducciones y codas en las que plantea principios de reminiscencias variadas alcanzando extensiones musicales al nivel de referentes en la materia como son Olivier Métra o Johann Strauss II²⁷. Mientras que *Lamentos de un preso* es un vals radicalmente teatral y romántico en sus séptimas disminuidas recurrentes, *Veloz-club* –posiblemente su mejor obra en este género– nos sorprende con un tiempo de bolero (*con molto salero*) que intermedia una introducción de 52 compases –algunos más de los 43 que tiene *An der schönen blauen Donau*, Op. 134, aunque lejos de los 137 de *Wein, Weib und Gesang*, Op. 354, ambos de Strauss II–.

²⁷ No estamos, por tanto, de acuerdo con la descripción, casi como “elemental”, que hace de este repertorio Concepción Romero Sánchez: “Investigaciones sobre Federico Chueca”, *Actualidad y futuro de la zarzuela. Actas de las jornadas celebradas en Madrid del 7 al 9 de noviembre de 1991*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1994. Por nuestra parte ya ofrecimos un primer tanteo del Chueca no escénico –profundamente revisado en el presente artículo– en Enrique Mejías García: “Flores que cobran vida o lo tuyo es puro teatro. La obra no zarzuelística de Federico Chueca”, *Scherzo*, nº 232, julio-agosto 2008, pp. 132-136.

Desde el punto de vista técnico, los vales de Chueca —como los ya citados o *Belisa*, *Los marinos* y *Veni, vidi, vici*— hacen gala de una serie de efectos tímbricos como rápidos pasajes escalísticos, pasajes de octavas o de acordes de sexta octavados, cruces de manos con frecuentes partes melódicas en la izquierda, etc., que los alejan a todas luces de la facilidad de las reducciones pianísticas de sus zarzuelas. Ya en su época se consideró a una obra como *Veloz-club* de una “dificultad media” en el *Nuevo gran catálogo de la música española y extranjera* editado por Pablo Martín en 1883²⁸, mientras que sus zarzuelas publicadas rarísima vez superaron la consideración de “fáciles”²⁹. En un término medio entre lo medio-difícil y lo fácil se encontraría una polca mucho más tardía, *La patinadora*, que Chueca escribe y publica en 1894, ya en su etapa con el editor Zozaya³⁰. La pieza, además de hacer gala de un encanto melódico sin igual, nos permite viajar a un Madrid ya muy distinto al que fuese testigo del estreno de *Lamentos de un preso* (han pasado casi treinta años). En la dedicatoria de la partitura dice “A las bellísimas patinadoras que concurren al parque Rusia”, uno de los últimos jardines recreativos del Madrid decimonónico que se encontraba en el barrio del Madrid Moderno, del que hoy apenas queda en pie una hilera de casas al sur de la Guindalera. El desarrollo económico optimista durante la Regencia, con la consecuente demanda burguesa *in crescendo* de alternativas de ocio para el tiempo libre, seguirá llevando esta música lúdica hasta espacios de recreo y de socialización como este Parque Rusia de las afueras de la ciudad. Una polca de Chueca continuaba entonces cumpliendo a la perfección esa función de músicaailable o de concierto al aire libre (en este caso ejecutada por un sexteto) que inmediatamente era comercializada en su “versión original” para piano o en multitud de arreglos para plantillas instrumentales diferentes.

Otro ejemplo de oportunidad no desperdiciada por Federico Chueca podríamos encontrarlo en su polca *La cri-cri*, escrita en 1876 y publicada por Campo y Castro. En ese año (cuando ya estaba centrándose en la composición de zarzuelas) una chocarrera moda hizo las delicias de los jóvenes madrileños que se divertían reventando funciones teatrales con la llegada de la “cri-cri”, un instrumento idiófono conocido también entonces

²⁸ *Nuevo gran catálogo de la música española y extranjera que se halla de venta en el gran almacén de música y pianos de Pablo Martín*, Madrid, Pablo Martín, 1883.

²⁹ Véase en este sentido el valioso *Suplemento al gran catálogo* anterior publicado en 1886 por la misma casa editorial y en el que ya se recoge la repercusión comercial de una obra de éxito absoluto como *La Gran Vía*.

³⁰ El anuncio en prensa del lanzamiento comercial lo encontramos en “Libros nuevos”, *El Imparcial*, 15-IV-1894, año XXVIII, n° 9669. Junto a la noticia de la edición de la “preciosa polca [sic]” se señala lo ornamental de su portada y que la obra fue ejecutada con éxito por el sexteto del local. Más información sobre la actividad musical y lúdica del Parque Rusia puede encontrarse en Juan Pérez Zúñiga: “Rusia en Madrid Moderno”, *Actualidades*, Madrid, julio-diciembre 1893, p. 183.

como “castañuela parisiense” y que no era más que nuestra actual y chirriante “ranita”. El furor de la moda fue tal según la prensa, que llegó desde Cádiz hasta Berlín³¹, e incluso su uso fue prohibido preventivamente por el alcalde de Mahón³². Para este instrumento y piano Cachue y Verdeval (léase Chueca y Valverde) compusieron una *polka de actualidad única en su clase para levantar un dolor de cabeza*, rápidamente publicitada como “popular polka” en *El Imparcial* del dos de octubre de ese año. El éxito de la pieza le llevaría a reutilizarla diez años después en la introducción del n.º 8, mazurca de los marineritos, de *La Gran Vía*. Y es que con el paso de los años, cuando ya pocos recordasen los sones de *La cri-cri* o de *Véloz-club*, Chueca no tendría ningún complejo en reutilizar casi normativamente estas músicas de baile que se adaptaban idóneamente a su modelo dramático preferido –quizá su única opción– en el género chico musical: la *suite de danzas*³³.

El camino inverso también fue recorrido y así en 1890 publicaría con Zozaya un pasacalle flamenco titulado *Guerrita* que no era más que la reconversión de uno de los números de la zarzuela *De Madrid a Barcelona* (1888) que, por cierto, en la capital no había sido escuchada. Del mismo modo, en 1898 publicaría con la misma casa tres pasacalles toreros auto-prestados de otras tantas zarzuelas: Ricardo Torres, *Bombita*, era un arreglo del pasodoble de *El año pasado por agua*, Antonio Reverte del brioso pasacalle de *Caramelo* y Nicanor Villa, *Villita*, de un auténtico pasodoble militar, el de la zarzuela *Las zapatillas*. En 1900 vería la luz una última tanda de vals de Chueca titulada *Bazar X* y publicada por este popular establecimiento de la calle Carretas donde se vendían juguetes, perfumes y quincalla. La obra, además de ser un curioso ejemplo de música publicitaria para el cambio de siglo, vuelve a hacer gala del genuino auto-préstamo musical de Chueca con los sones del Caballero de Gracia de *La Gran Vía* y un motivo menos conocido del intermedio-vals de *El año pasado por agua*.

Esta concepción puramente funcional del acto compositivo es evidente en prácticamente todas las obras líricas de Chueca. Si tomamos el ejemplo de la que puede ser su zarzuela más genuina y característica, *La Gran Vía*, vemos cómo dos de sus números, los marineritos y el vals de la Seguridad, tienen su origen parcial en dos piezas de baile anteriores, la citada *Cri-cri* y *Véloz-club*. Pero además, en *La Gran Vía* Chueca llega a elaborar

³¹ “Sección de noticias”, *El Imparcial*, 15-IX-1876, año X, n.º 3347, p. 3.

³² “Telegramas”, *La Iberia*, 11-X-1876, año XXIII, n.º 6120, p. 3.

³³ En el apéndice incluido al final de este artículo señalamos las oportunas correspondencias entre estas piezas de baile y las músicas para la escena hasta el punto de reconocimiento que nos ha sido posible.

en ocasiones un discurso semántico paralelo en base a la cita de músicas ajenas que aporta nuevos y sorprendentes significados a momentos como la escena VI del cuadro segundo³⁴, “de los matuteros”, en la que se elabora una pantomima (nº 5A) a partir de la entonces muy conocida música del nº 3 de *De Getafe al paraíso* de Barbieri, precisamente el pasacalle de los matuteros³⁵.

La última pieza realmente significativa que Chueca no compone para la escena es el brioso pasodoble militar *El Dos de Mayo* (en algunas fuentes titulado *Al pueblo del Dos de Mayo*), estrenado pocas semanas antes de morir, el 29 de abril de 1908 por la banda del Segundo Regimiento de Ingenieros en el Círculo de Bellas Artes. La obra rápidamente se difundió de manera gratuita y para las bandas que lo soliciten³⁶ en arreglos como el editado por Andrés Pontones “para cornetas y tambores” que hoy se conserva en la biblioteca del Palacio Real³⁷. El éxito a la larga perdurable de la pieza llevó a que se programara como cierre del homenaje que la Sociedad Artística La Bagatela rindiera al músico el 3 de julio de 1908 en el teatro de la Zarzuela, apenas trece días después de su fallecimiento. La dirección musical del evento corrió a cargo de Tomás Bretón que en esas mismas fechas estrenaba su *Himno a la Independencia*. Como obertura de dicho concierto se interpretó la primeriza tanda de valeses *Lamentos de un preso*, suponemos que reorquestada por el compositor de *La Dolores*.



El Dos de Mayo, edición Faustino Fuentes y Asenjo (F y A 994), 1908. Cortesía Unión Musical Ediciones, SL.

³⁴ Utilizamos para la numeración de escenas y números musicales la edición crítica elaborada por M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino: *La Gran Vía*, edición crítica, Madrid, ICCMU, 1996.

³⁵ Con todo, el uso de la cita no es en absoluto frecuente en Chueca, aunque cuando lo hace es de manera perfectamente evidente. En el caso de *La Gran Vía* nos restaría citar otras dos que sí habían sido ya especificadas por M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino: en la primera escena del cuadro tercero, nº 7A y B, citas a la canción popular “Quisiera ser tan alta como la luna” y el nº 2, *duettino*, de *Las bodas de Figaro* de Mozart.

³⁶ “El Centenario de la Independencia”, *El Imparcial*, 15-IV-1908, año XLII, nº 14757, p. 2.

³⁷ Signatura: MUS/MSS/1387 (2).

Ediciones para piano de zarzuela

Habíamos abandonado el curso de las relaciones entre Chueca y sus editores hacia 1877, cuando la publicación de piezas para baile en su catálogo caía en picado al decantarse por un cada vez más pujante éxito del teatro chico con música. Un primerísimo contacto con la casa Zozaya le permitirá publicar ya en 1878 cuatro números de *Las ferias* y muy pocos años después sus aclamadas zarzuelas *La canción de la Lola* (1880) y *Luces y sombras* (1883). Sin embargo, será Pablo Martín entre 1882 y 1887 –con quien Chueca tuviese un anterior contacto con la edición en 1879 de *Veloz-club*–, quien le edite en exclusividad prácticamente todas las zarzuelas que estrene junto a Valverde durante esos años. Puede deducirse, por tanto, una relación lógica entre la elección de los géneros sobre los que compone el maestro y su vínculo (condicionante y condicionado) con unos editores de música u otros. Chueca es a la vez, como músico moderno y urbano, compositor, productor y *manager* en un sistema en el que sólo perdura aquel que tiene o sabe tener éxito y, por elección propia, decidirá tentar suerte en un terreno en el que antes no podría haberse permitido competir. Se trata de un modelo de producción de teatro musical que favorece la difusión masiva de estas músicas hasta niveles por entonces inéditos en Madrid y al que se sumarán músicos de toda clase y condición atraídos por unas evidentes ventajas económicas, desde Ruperto Chapí a Apolinar Brull, desde Miguel Marqués a Manuel Nieto.

Si pretendiésemos medir el triunfo de estos autores en el género chico de acuerdo a su mayor o menor éxito editorial, Chueca se encontraría, sin duda alguna, entre los primeros. De las cincuenta y cinco zarzuelas que estrenó, treinta y una fueron editadas, completas en la inmensa mayoría de los casos y siempre, por supuesto, en reducción para piano solo o para canto y piano³⁸. Calculando la proporción vemos cómo este índice de edición vendría a suponer un aproximado 60% de su catálogo teatral-musical o, más lógicamente, un asombroso 70%, si consideramos que su carrera lírica no se encauza de manera plenamente normalizada hasta 1880, año del triunfo de *La canción de la Lola*.

El tiempo que mediaba entre el estreno de una de estas zarzuelas de éxito hasta su edición y puesta a la venta al público no ha sido hasta ahora un asunto bien estudiado. De nuevo los anuncios en prensa nos ofrecen las primeras pistas para empezar a escribir la historia comercial del género chico. Una obra todavía temprana como *Las ferias*, de 1878, se estrena el 3 de julio y para el 13 de septiembre ya se publicita su venta por Zozaya-

³⁸ Véase al respecto el apéndice 1.

ya³⁹. Por su parte, un clásico como *Las zapatillas* se estrena en el teatro Apolo el 5 de diciembre de 1895 y hasta el 9 de febrero, al menos, no se anuncia como publicada en *El Imparcial*⁴⁰. Sin embargo, un título tardío como *La corría de toros* de 1902 apenas había pasado un mes desde su estreno ya se anuncia a la venta⁴¹. A partir de estos casos –y otros varios localizados de más autores– podríamos plantear un plazo medio entre el mes y los dos meses desde el estreno de una zarzuela hasta la edición de su partitura.

Pero nos interesan también otro tipo de plazos que vienen a demostrar hasta qué punto no es baladí la utilización del término “industrial”⁴² cuando se habla del sistema de producción y comercio del teatro por horas: una obra de mayor éxito por su libro que por su música como *La buena sombra* de los hermanos Álvarez Quintero con música de Apolinar Brull se estrenó el 4 de marzo de 1898 en el teatro de la Zarzuela y sabemos que cinco días después la Casa Herres ya había adquirido la propiedad de dicha música para comercializarla “en breve plazo”⁴³. El espacio temporal lógico para preparar las planchas de impresión y la edición final (ilustración de la portada, encuadernación, etc.), acarrearía esa media propuesta de las seis semanas, tampoco muy distinta –e incluso superior– a la que ya había funcionado durante la etapa de la zarzuela isabelina o la bufa (de hecho una obra clásica y de éxito rotundo como *Mis dos mujeres* de Barbieri se estrenó el 26 de marzo de 1855 y sus números más populares ya se anunciaban a la venta apenas dos semanas después de la premier, el 10 de abril⁴⁴).

Entre 1879 y 1888 ya hemos señalado que Federico Chueca edita su obra con Pablo Martín, hijo de Casimiro Martín, especializado en género lírico. Por entonces la casa editorial sita en la calle del Correo n.º 4 es la segunda en importancia de la capital y será la encargada de editar nueve zarzuelas firmadas al alimón entre Chueca y Valverde, entre ellas las exitosísimas *Fiesta Nacional* (1882), *Medidas sanitarias* (1884), *La Gran Vía* (1886) y *Cádiz*, publicada ya en 1887. A estos títulos cabría sumar el ya citado *Veloz-club*, unos vales sobre motivos de la zarzuela *De la noche a la mañana* (editados en 1884) y un pasodoble sobre motivos de *Medidas sanitarias* (1885). Con Benito Zozaya, entonces proveedor de la Real Casa y de la Escuela Nacional de Música, además de los citados casos tempranos de *Las ferias*, *La canción de la Lola* y *Luces y sombras*, Chueca editará entre 1889 y 1898 un total de ocho zarzuelas, como *El año pasado por agua* (1889), *El*

³⁹ “Gacetilla”, *La Iberia*, 13-IX-1878, año XXV, n.º 6698, p. 3.

⁴⁰ “Sección de noticias”, *El Imparcial*, 9-II-1895, año XXX, n.º 10330, p. 4.

⁴¹ *El Imparcial*, 22-XII-1902, año XXXVI, n.º 12829, p. 4. Se había estrenado el 15 de noviembre.

⁴² J. Uría: *La España liberal (1868-1917)*..., p. 54.

⁴³ “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 9-III-1898, año XXXII, n.º 11087, p. 3.

⁴⁴ *El Clamor Público*, Madrid, 8-IV-1856, n.º 3289, p. 4.

arca de Noé (1890) o *El chaleco blanco* (1890) y un éxito anterior de 1884 que no se había llegado a editar, *Caramelo*, editada en 1891. De nuevo deberíamos añadir a estas zarzuelas los cuatro pasodobles toreros y la polca de *La patinadora* citados anteriormente.

Entre las ediciones de Pablo Martín y Zozaya podemos señalar una diferencia de base respecto al acabado esmerado de la calidad gráfica que siempre procuró el segundo, tanto en el aspecto tipográfico musical como en el ornamental de las portadas. Por otro lado, es interesante señalar que mientras que Pablo Martín sí indica con frecuencia quién ha sido el encargado de reducir la partitura para piano –normalmente Isidoro Hernández–, Zozaya nunca expresa este dato. En un principio se podría sospechar que quizá pasase a la imprenta directamente la versión pianística del propio Chueca, pero si observamos la serie de títulos que edita por estos años con Almagro y Cía. veremos que se sigue señalando el nombre de un arreglista o reductor –en este caso otro experto en la materia como fue Melencio Brull–. Con esta efímera casa y su filial Edición Herres, Chueca editará sus últimas zarzuelas del siglo, como

Agua, azucarillos y aguardiente (1897), *Los arrastraos* (1899) o *La alegría de la huerta* (1900).

El seísmo en el contexto de la edición musical que acaece durante los años interseculares con la irrupción en escena de Louis Ernest Dotesio modifica el panorama de lo visto hasta ahora. Durante la década de los noventa la edición de partituras había experimentado, según Jorge Uría, un “periodo de renovación e incremento [...] cuando se extendió la producción a ciudades de la periferia peninsular⁴⁵”. Desde su plaza bilbaína, la Sociedad Anónima Editorial Casa Dotesio dirigió su empresa de compra de fondos editoriales provenientes de distintas liquidaciones, primero de casas madrileñas y después de catalanas entre 1898 y 1902, germen de lo que lle-



La Borracha, edición Casa Dotesio (40964), [1904], cubierta s/i. Cortesía Unión Musical Ediciones, SL

⁴⁵ J. Uría: *La España liberal (1868-1917)*..., p. 298.

garía a ser desde 1914 la Unión Musical Española. El 30 de mayo de 1900 les llegó el turno a los fondos de las dos casas editoras de las zarzuelas de Chueca, Pablo Martín y Zozaya. A los pocos días fagocitaría a Fuentes y Asenjo, con quien Chueca llegaría a editar en 1901 su popular sainete *El bateo*. Sin embargo, debemos señalar que la más modesta y tradicional de Campo y Castro resistió hasta 1907 en el mapa general de las casas editoriales de música y sus fondos nunca llegaron a ser absorbidos por el todopoderoso Dotesio, suponemos que por una falta de interés o proyección comercial sobre los mismos. Chueca editó con Casa Dotesio sus últimas zarzuelas, hoy desconocidas pero que revelan la agudeza de un músico siempre dispuesto a reinventarse: *La corría de toros* (1902), *La borracha* (1904), *Chinita* (1906) y *El estudiante* (1907).

Las reducciones de zarzuela para canto y piano en la etapa que estudiamos podrían dividirse en dos tipos fundamentales, uno “comercial”, en el límite con la facilitación y netamente pianístico, y otro “profesional”, con indicaciones de instrumentación, acotaciones escénicas y elaborada trama polifónica en el piano/orquesta⁴⁶. En el caso de Chueca casi todas sus zarzuelas editadas responderían al primer modelo y tan sólo siete de las editadas por Zozaya al segundo (como *La canción de la Lola*, *Las zapatillas* o *Fotografías animadas*). También es interesante señalar cómo Pablo Martín y nunca Zozaya ofrece ediciones –quizá más descuidadas– para piano con letra de los cantables añadida sobre el pentagrama de la clave de sol con el lógico ahorro que ello suponía en la artesanía de planchas diferentes para las versiones de piano solo y la de canto con acompañamiento. No fueron en ningún caso frecuentes las ediciones de lujo en este contexto editorial y lo práctico o ahorrativo se antepuso a cualquier otro concepto. En Chueca encontramos ejemplos interesantes sobre esta premisa empresarial de obtener “más por menos” con sus zarzuelas *Fotografías animadas* (1897) y *El capote de paseo* (1901), ambas refundiciones respectivamente de *El arca de Noé* (1890) y *Los arrastraos* (1899). En el caso de la primera Zozaya reimprimió las planchas antiguas de la obra primigenia para aquellos números musicales que se conservaban de esta versión anterior, viéndose tan sólo en la necesidad de encargar a su grabador, Serapio Santamaría, planchas para los nuevos números añadidos. En el caso de *El capote de paseo* la casa Almagro y Cía. –a la que restaban dos meses de vida– no se vio en la necesidad de realizar una nueva edición, ya que la partitura nueva era una versión reducida de la que se estrenase y editase para *Los arrastraos*.

⁴⁶ María de los Ángeles Alfonso y Belén Pérez Castillo: “Las ediciones de zarzuela en el archivo de la Unión Musical Española”, en las actas del Congreso Internacional “La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1996-97, pp. 265-271.

Centrándonos ya en estas partituras como objeto de compra debemos volver a citar a Gosálvez Lara, quien al hablar del tipo de destinatarios a los que iban dirigidas no duda en afirmar que se trataba de “un público restringido con mayor cultura que la media y frecuentemente alto nivel adquisitivo⁴⁷”. Si los salarios nominales entre 1880 y 1910 se situaron en un promedio entre 1,7 y 2,2 pesetas⁴⁸ (lo que podía costar por entonces una entrada mediana para el teatro Apolo), en efecto podemos considerar estas ediciones como caras, sólo permisibles para bolsillos de economía bastante holgada o ahorrativa. Por poner un ejemplo, en el año 1887 Pablo Martín pone a la venta la edición para piano con letra de la marcha de *Cádiz* a 4 pesetas; el jornal medio de ese año se situaba precisamente en la mitad, 2 pesetas⁴⁹. Lo normalmente reducido de las tiradas⁵⁰ —con la excepción de casos muy contados—, así como lo elevado de los precios, nos hace suponer un acceso muy restringido, como apuntaba Gosálvez Lara, a estas ediciones. Es de presumir que la difusión en copias manuscritas de esta música jugó un papel determinante entre estudiantes y músicos de café que, de ninguna manera, podrían haberse permitido el lujo de gastarse, verbigracia, 12 pesetas en la edición completa para canto y piano de *La Gran Vía*.

Arreglos y transcripciones

Conocida es la pasión que Pío Baroja sentía por el género chico y muy especialmente por la música de Federico Chueca. Cuando en 1933 el literato donostiarra escribió *Las noches del Buen Retiro* —una de sus novelas más otoñales y nostálgicas—, además de legar a la posteridad un retrato fascinante de la sociedad madrileña de finales del XIX (lucidísimos resultan los capítulos dedicados a describir una función de *Tannhäuser* en el Real) encumbraba a Federico Chueca —por medio de muy numerosos comentarios— a protagonista inigualable del paisaje sonoro cotidiano de *aquel* Madrid “que nunca volvería”. Chueca sonaba en la banda militar que amenizaba las veladas desde el quiosco central del popular jardín de recreo “y al final de los acordes de un pasodoble de *La Gran Vía* o de un chotis de

⁴⁷ C. J. Gosálvez: *La edición musical española...*, p. 84.

⁴⁸ J. Uría: *La España liberal (1868-1917)...*, p. 260.

⁴⁹ Pedro Villa Mínguez: “Precios alimentarios y nivel de vida en Madrid, (1851-1890)”, *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. 2, Luis E. Otero Carvajal y Ángel Bahamonde (eds.), Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1986. De esta referencia hemos extraído los jornales medios entre los años 1851 y 1890.

⁵⁰ Según Gosálvez Lara el promedio de ejemplares en la tirada de una obra por estos años se encontraba entre los doscientos y quinientos, rarísima vez por encima de los mil. C. J. Gosálvez: *La edición musical española...*, p. 86.

El Chaleco blanco se iba marchando todo el mundo a su casa”⁵¹. El pasodoble de los barquilleros de *Agua, azucarillos y aguardiente* y varios números de *La Gran Vía* eran tocados en una fiesta campestre, al son de un organillo de manubrio, con “la chunga habitual de la música del maestro Chueca”⁵². La Magnolia, a la que le gustaba “disfrazarse de mujer” y que “imitaba muy bien a las cómicas” no podía resistir la tentación de cantar, además de *El barberillo de Lavapiés*, el sicalíptico tango de *El año pasado por agua* con eso de “Oiga usted, caballero; fíjese usted en mí...”⁵³. Aunque no se cita, también podríamos imaginar música de Chueca en ese piano del Café de los Artistas que “se dedicaba a amenizar las veladas con polcas, pasodobles y trozos selectos de zarzuelas modernas”⁵⁴, en la sesión del teatro Apolo siguiente a la muy ruidosa descrita hacia el final de la novela⁵⁵, o incluso en cualquiera de las producidas por una de las tantas veces citadas compañías italianas de opereta.

Este panorama rendidamente *chuequense* descrito en la novela de Baroja no resulta, para nada, desmedido por su entusiasmo hacia el músico. Si nos ceñimos al área de edición madrileña podemos observar cómo Federico Chueca fue *de facto* un músico privilegiado al máximo por el sistema comercial de difusión de la música más allá del teatro y de las ya comentadas reducciones pianísticas de zarzuelas. Sus melodías llegaron con seguridad, por medio de arreglos y transcripciones de muy diversa índole, a auditorios de rango social muy diverso, especialmente en el caso de las versiones para banda o de los rodillos de organillos callejeros.

Para banda conservamos, ya de su primera etapa compositiva, constancia de arreglos de sus himnos y marchas escritos durante el Sexenio Democrático “para música militar”, así como de su citada polca *Niní* de 1878 arreglada por el propio Valverde para la colección *El eco de Marte* de la casa Romero y Marzo. En los años 80 encontramos ya registros en el boletín de la propiedad intelectual o en catálogos comerciales de Pablo Martín de las primeras transcripciones bandísticas de números populares de zarzuelas de Chueca realizadas por expertos en la materia como Eduardo López Jurranz, Enrique Calvist o Francisco Martínez. En 1883, sin embargo, el Gobierno prohibió a las bandas militares tocar en sus desfiles música de zarzuela para lamento de la redacción del *Madrid Cómico* que veía como “el público de las revistas [militares], que no suele ir al teatro, pero que acudía a los desfiles con el doble propósito de admirar el grado de ins-

⁵¹ Pío Baroja: *Las noches del Buen Retiro*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999, p. 108. La memoria debió fallarle al buen Pío, ya que en la partitura de *El chaleco blanco* no aparece ningún chotis.

⁵² P. Baroja: *Las noches del Buen Retiro*... p. 165.

⁵³ *Ibidem*, p. 200.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 244 y ss.

trucción del ejército y de conocer el repertorio lírico nacional, tendrá que renunciar a Chueca y Valverde⁵⁶”. No tenemos la certeza de cuánto tiempo tuvo vigencia dicha orden, aunque lo cierto es que desde el triunfo fundamental de *La Gran Vía* y de *Cádiz* en 1886 las ediciones para banda de zarzuelas de Chueca se realizan, casi sistemáticamente, sobre la totalidad de los números de cada partitura de éxito. Así, por ejemplo, se anuncian a la venta en la contraportada de la edición Zozaya para canto y piano de *El año pasado por agua*, todos sus números transcritos para banda, cada uno a 6 pesetas y la reunión de los cinco al rebajado precio de 20. Al mismo precio se vendieron todos los números de *El chaleco blanco* y en la edición pianística de *El arca de Noé* ya se indicaba que todos los números de la obra estaban “en curso de publicación” en su versión para banda. Ni que decir tiene que los comentados pasacalles toreros editados por Zozaya también disfrutaron de sus correspondientes arreglos para banda como se indicaba en las portadas o contraportadas de sus ediciones para piano. Con el cambio de siglo la exitosísima música de Chueca sigue siendo reclamada por este tipo de formaciones como ocurre en el caso de *El bateo*, del que la recién nacida Sociedad de Autores Españoles edita en 1901 dos números —el pasodoble y la gavota— arreglados el primero por Luis Foglietti y el segundo por Manuel Quisilant⁵⁷.



Banda de la Guardia Civil. Fotografía realizada por Chueca.
Biblioteca Nacional

⁵⁶ Luis Taboada: “De todo un poco”, *Madrid Cómico*, 16-IX-1883, año III, n° 30, p. 2. Madrid.

⁵⁷ Aunque superando el marco cronológico de nuestro estudio no estaría de más subrayar aquí el nombre del que quizá sea la referencia en la materia, Pascual Marquina. Años después de morir Chueca se encargaría de realizar para la Unión Musical Española las fantasías sobre motivos de sus zarzuelas que todavía hoy son tocadas por ininidad de bandas de toda la geografía española.

Las transcripciones para banda de los números de zarzuela se comercializaron siempre por las mismas casas editoriales a las que se les había vendido la propiedad de la obra para editarla en su reducción pianística –las portadas eran, por tanto, las mismas–. En este caso, la partitura que se ponía a la venta era la general, para dirigir, de la que cada banda debería extraer manuscritas las diferentes *particellas*. Ciertamente es de admirar el acabado tan cuidadoso de estas ediciones si las comparamos con el absoluto desinterés en esta misma época por la edición orquestal de zarzuelas⁵⁸. Estas pulcrísimas y excepcionales publicaciones son, por tanto, una muestra más de la enorme importancia de un fenómeno como fue el de la banda a finales del siglo XIX y la primera mitad del pasado, en relación a los determinantes procesos de difusión de músicas en el medio urbano más allá de los teatros y las escasas salas de concierto.

Además de la banda, la rondalla como conjunto y los instrumentos más populares de pulso y púa de manera solista (guitarra, laúd y mandolina), fueron otro formato de transcripción que gozó por entonces de especial difusión. Podemos pensar dentro de este contexto en la indomable y encantadora Camila, damita protagonista de la novela *Lo prohibido* de Galdós, con su guitarra de cuyo mango “colgaba espesa moña de cintas rojas y amarillas que parecía un trofeo, la melena del león de España convertida en emblema de la dulzura indolente de nuestros cantos populares”⁵⁹. Entre las sabrosas malagueñas y peteneras que cantaba con voz “bonita y robusta” y con “gracia inimitable”, muy posiblemente se pudiese escapar alguno de los arreglos que de muchísimos números de Chueca editó la casa Zozaya a mediados de los años noventa del XIX, y algunos anteriores de Pablo Martín de las sempiternas *La Gran Vía* y *Cádiz*. Un lustro más tarde la Casa Dotesio agruparía estas transcripciones en las populares colecciones de *La mandolina* y *El guitarrista español*. Encontramos como transcritores de estas piezas a nombres de referencia de la guitarra española y de los instrumentos de púa a finales del XIX, como Francisco Cimadevilla, Luis de Soria o Manuel Pera Nevot. Los formatos –siempre flexibles– para los que se arreglaba con predilección eran el de mandolina, bandurria o laúd solos, los mismos con acompañamiento de guitarra, éstos con acompañamiento de piano, la guitarra sola o el conjunto de rondalla completo. De cada obra de éxito se solían arreglar entre uno y tres números, como en el caso de *El chaleco blanco*, de la que salieron a la venta, prácticamente para cada uno de

⁵⁸ Hasta que el ICCMU no iniciase su labor de edición crítica de zarzuelas en 1992 (la primera fue, significativamente, *Jugar con fuego* a cargo de M^a Encina Cortizo), la parte de dirigir que se alquilaba a las compañías líricas consistía en una reducción para piano de la obra con indicaciones instrumentales que, además, se utilizaba para apuntar durante los ensayos.

⁵⁹ B. Pérez Galdós: *Lo prohibido*, José F. Montesinos (ed.), Madrid, Editorial Castalia, 1991, p. 99.

los formatos citados, las seguidillas de las lavanderas, la mazurca de los calzoncillos y el pasodoble militar.

Regresando de nuevo al inevitable piano, no debemos dejar de citar el caso de vías singulares de difusión de esta música, como las facilitaciones didácticas que de algunos números de *El año pasado por agua*, *El arca de Noé*, *El chaleco blanco* o *La caza del oso* se publicaron en distintos fascículos de la colección *El recreo de la infancia* por la casa Zozaya. El éxito de la idea llevó a la misma editorial a añadir estas piecitas “de los más aplaudidos autores” a la versión innegablemente castiza que la citada firma publicase del método de piano para niños de Adolphe-Clair le Carpentier. En las antípodas de estas inocentes versiones se encontrarían las lecturas rendidamente virtuosas que sobre temas de la zarzuela *Cádiz* compusiese el pianista Anselmo González del Valle en sus *Diez transcripciones de la popular zarzuela Cádiz para piano*, Op. 25. No era ésta la primera vez que un compositor fantaseaba sobre temas de una obra de Chueca: en 1880, aprovechando el triunfo de *La canción de la Lola*, el folclorista, arreglista y compositor Isidoro Hernández compondría un risueño mosaico para piano editado por Zozaya que pronto fue publicado también en la revista *La moda elegante* en una “edición especial para las Srtas. suscriptoras [sic]”. El mismo autor, por cierto, armonizaría tres temas de origen popular que Chueca también había utilizado para esa misma zarzuela (“La canción de la Lola”, “El capotín” y “No me mates”), y los añadió a su colección de cantos populares españoles transcritos y armonizados *Flores de España*, editada por Pablo Martín en 1883, tres años después del estreno del popular sainete de Ricardo de la Vega. El sonoro formato de piano a cuatro manos no podía faltar entre estos arreglos, aunque no con la abundancia que podría haberse esperado en un principio. Tras el éxito de *La Gran Vía* y de *Cádiz* el editor Pablo Martín no tardaría en encargarse de transcripciones para este formato del vals del Caballero de Gracia y de la jota de los ratas de la primera de estas obras, y de la patriótica marcha de la segunda.

El sexteto de cuerdas con piano, también llamado con frecuencia sexteto de salón, fue durante los años en que Chueca desarrolló su carrera un conjunto instrumental del que muy pocos espacios recreativos o de socialización pública pudieron disponer. Es de advertir, lógicamente, que el hecho de tener que pagar a seis ejecutantes encarecería mucho los costes de lo que un simple “pianista de café” podía llegar a dar por sí mismo. Volviendo de nuevo a los tan útiles catálogos de ventas de editores —como en el caso del que editase la Casa Dotesio en 1901⁶⁰—, advertimos que el

⁶⁰ Catálogo n.º 2bis general de las obras de música instrumental de los fondos editoriales de Eslava, Fuentes y Asenjo, P. Martín y de Zozaya, publicadas por la S.A. Casa Dotesio. Madrid, Casa Dotesio, 1901.

repertorio que se ofrecía a la venta para sexteto está constituido en una inmensa mayoría por música de baile vienesa o parisina con los inevitables Fahrbach, Waldteufel o Strauss (padre, hijo y hermanos) y algunas transcripciones de oberturas y números célebres de óperas de Verdi, Rossini o Weber, músicas todas ellas “de buen tono” y preclara distinción social de su auditorio. En cuanto a piezas de autores españoles para sexteto encontramos una mínima representación en el citado catálogo, toda ella comercializada en copias manuscritas. De nuevo localizamos a músicos más relacionados con los contextos de salón, como Isaac Albéniz, Bartolomé Ercilla Santamaría, Gaspar Espinosa de los Monteros Jiménez, el cubano Nicolás Ruiz Espadero –también discípulo de José Miró, como Chueca– y, sobre todos, Antonio Sánchez Jiménez⁶¹. Entre nombres de muy escasos zarzuelistas aparece el de Ruperto Chapí con su fantasía morisca *La corte de Granada*, Fernández Caballero con la jota de *El dúo de La Africana* y Miguel Marqués con el prelude de *La campana maravillosa*. Federico Chueca no aparece en este listado, es cierto, sin embargo tenemos constancia de que su música, en ocasiones y en espacios siempre muy concretos, sí se llegó a difundir en formato de sexteto de salón, como cuando el primero de mayo de 1879, con ocasión de su beneficio en el teatro Variedades, estrenó su elegante tanda de valsés *Veloz-club*⁶². La misma obra, interpretada por el mismo tipo de formación, sabemos que sonaría veinticinco años después, el 7 de febrero de 1904, en el café de Fornos y como parte del programa que amenizó el banquete organizado por los periodistas de Madrid en obsequio de los Sres. Moya, Burell y Ortega Munilla⁶³. La música de Chueca, en este caso junto a otras “piezas” de Wagner, Barbieri o Mendelssohn, fue dirigida por José Moreno Ballesteros, padre del después célebre compositor Federico Moreno Torroba. Precisamente a Moreno Ballesteros pudimos encontrarle diez años antes, en 1894, tocando música de Chueca en otro sexteto, esta vez el del elegante Parque Rusia del que era director, y con el pegadizo soniquete de *La patinadora*.

La edición realmente masiva de música popular a través de ediciones para sexteto de salón e incluso orquestinas no tendría lugar hasta años más tarde, desde mediados la década de los años 20 del nuevo siglo y sobre todo durante los años de la Segunda República. Revisando el catálogo del

⁶¹ Sánchez Jiménez pudo ser con probabilidad el encargado de orquestrar la polca de Chueca *Tute de caballos* que sabemos sonó por la orquesta que aquel dirigió en el baile de máscaras ofrecido el 7 de febrero de 1903 en el teatro de la Comedia. “Baile de máscaras”, *El Imparcial*, 3-II-1903, año XXXVII, nº 12871, p. 2.

⁶² “El Sr. Chueca ejecutará al piano, acompañado de un sexteto, un tanda de valsés [sic] que ha compuesto y dedicado al “Veloz-Club”. “Sección de espectáculos”, *El Imparcial*, 27-IV-1879, año XIII, nº 4276, p. 3.

⁶³ “El banquete de los periodistas”, *El Imparcial*, 7-II-1903, año XXXVIII, nº 13238, p. 3.

archivo histórico de la Unión Musical Española⁶⁴ observamos durante aquellos años un auténtico aluvión de obras arregladas para este formato casi en exclusividad por el especialista en la materia, José Fernández Pacheco. Una hipótesis es la de la posibilidad de que durante la Restauración los números célebres de zarzuelas de Chueca y sus contemporáneos se difundiesen principalmente a través de copias manuscritas de las *particellas*⁶⁵ o que, directamente, los músicos fuesen capaces de arreglar a primera vista —con la práctica de la experiencia— sus partes a partir de la reducción general para piano.

Chueca ayer, hoy y mañana

El intentar afrontar en nuestro estudio la difusión de la obra de Federico Chueca allende nuestras fronteras —ya sea en puntualísimas ediciones para canto y piano de sus zarzuelas, ya en señalados arreglos de sus más célebres números para sexteto u orquestina— desbordaría los límites impuestos por nosotros mismos a este trabajo que, al fin y al cabo, se ha planteado como el estudio del caso de un músico de éxito comercial en un espacio y una época muy determinados⁶⁶.

No se trata aquí de descubrir al Strauss II o al Waldteufel español en el caso de su música para baile; ni siquiera de encumbrar a la categoría de *genio* al autor de música teatral que sí lo fue certeramente para alguien de la extrema sensibilidad de Manuel de Falla. Federico Chueca fue un autor que cuando murió en 1908 había sido testigo de cómo The Gramophone Company se interesaba sobremanera por grabar sus más señeros éxitos de *La caza del oso* o *La alegría de la huerta*. Igualmente, Chueca pudo haber escuchado la grabación de su vals del Caballero de Gracia que hiciera en 1900 la Banda Municipal de Milán con E. Berliner's Gramophone, aunque no sabemos si todo esto le hubiera emocionado mucho más de lo que podía significar para él una de sus vueltas en velocípedo por el Retiro, uno de sus experimentos fotográficos por los alrededores de Madrid o, sencillamente, ir un domingo por la tarde a los toros para ver actuar a Ricardo Torres "Bombita". Federico Chueca fue un ejemplo excepcional —lo hemos dicho desde el principio— de un músico que supo adaptarse perfectamen-

⁶⁴ Judith Ortega (ed.): *Archivo histórico de la Unión Musical Española. Partituras, métodos, libretos y libros*, Madrid, Ediciones y Publicaciones de la SGAE, 2000.

⁶⁵ De hecho, en la contraportada de la edición realizada por Zozaya de *La patinadora* en 1894, se indica que se encuentran disponibles a la venta en la misma casa arreglos de música de Chueca para sexteto.

⁶⁶ Una primera aproximación a la excepcional difusión internacional de Chueca, para el caso concreto de un éxito como *La Gran Vía*, ha sido ya ofrecida por Ignacio Jassa Haro: "Te espero en Eslava" o "Consecuencias de *La Gran Vía*", en el programa de mano de *La Gran Vía... esquina a Chueca*, Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2009.

te, a lo largo de las distintas etapas de su carrera, a los requerimientos de un público madrileño que cambiaba casi tan rápidamente de gustos como la propia fisonomía de su ciudad o las trayectorias comerciales de los editores y empresarios de la música. Junto a él, fueron muchísimos los compositores de su generación que compaginaron la creación lírica de zarzuela u ópera con la de “otras músicas” a las que hoy debemos prestar nuestra atención. De lo que se trata es de disfrutar y estudiar unos repertorios –tantas veces olvidados, aunque no por ello menos regocijantes– que escriben un espacio sonoro hasta ahora prácticamente vacío de nuestra historia musical.

APÉNDICE 1: Zarzuelas que Federico Chueca edita en vida, completas o parcialmente (siempre en reducción para “piano”, para “canto y piano” o para “piano con letra”)

Pablo Martín: *Fiesta nacional* [1882], *De la noche a la mañana* [1884], *¡Hoy sale, hoy!...* [1884], *Vivitos y coleando* [1884], *Agua y cuernos* [1884], *Medidas sanitarias* [1884], *En la tierra como en el cielo* [1885], *La Gran Vía* [1886], *Cádiz* [1887].

Benito Zozaya: *Las ferias* [1878], *La canción de la Lola* [1880], *Luces y sombras* [1882] /// *El año pasado por agua* [1889], *De Madrid a París* [1889], *El arca de Noé* [1890], *El chaleco blanco* [1890], *Caramelo* [1891], *La caza del oso* [1891], *Los descamisados* [1894], *Las zapatillas* [1895], *Fotografías animadas* [1897].

Almagro y Cía. y Ed. Herres: *Agua, azucarillos y aguardiente*, Almagro y Cía–Ed. Herres [1897], *Los arastraos*, Almagro y Cía. [1899], *El mantón de Manila*, Ed. Herres [1898], *La alegría de la huerta*, Almagro y Cía. [1900].

S.A. Casa Dotesio: *La corria de toros*, [1902], *La borracha* [1904], *Chinita*, ©1907, *El estudiante*, ©1907.

Otras: *De Madrid a Barcelona*, Rafael Guardia [1888], *El bateo*, Faustino Fuentes [1901].

APÉNDICE 2: Catálogo de la obra no escénica de Federico Chueca

En el siguiente listado de obras no planteadas para la escena escritas por Federico Chueca hemos optado por un criterio cronológico en su ordenación. En la datación de partituras se ha tenido en cuenta, en primer lugar, los números de plancha de aquéllas en las que era posible de acuerdo a los repertorios propuestos por C. José Gosálvez Lara⁶⁷ (en nuestro caso las editadas por Campo y Castro, Pablo Martín, Antonio Romero y Zozaya). Otra herramienta fundamental para la datación de partituras (y el reconocimiento de los pseudónimos en varias de ellas) ha sido el boletín de la propiedad intelectual⁶⁸, aunque en cuestión de fechas siempre debamos considerarlo con la cautela pertinente. De esta manera presentamos unas entradas integradas por:

⁶⁷ C. J. Gosálvez: *La edición musical española...* pp. 125 y ss.

⁶⁸ Nieves Iglesias Martínez (dir.): *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*, Madrid, BNE, 1997.

1. El título de la obra en negrita corrigiendo su ortografía de acuerdo a las normas vigentes, seguido por el tipo de pieza de que se trata utilizando los vocablos hoy castellanizados de polca, vals, redova etc.
2. Dedicatario/a si lo/a hubiera en cursiva.
3. Fecha y lugar de estreno si se conocen o primera ejecución pública localizada.
4. Nombre del editor o editores seguido por el n° de plancha entre paréntesis, la fecha de edición de la obra (entre corchetes en el caso de ser una estimación) y el número de registro en el boletín de la propiedad intelectual cuando consta en el mismo.
5. Otro tipo de información, como correspondencia con otras obras, uso de pseudónimos, plantilla instrumental, archivo o biblioteca en el que se encuentran en el caso de ser obras no fechadas, etc.

CATÁLOGO

La Milagrosa: redova para piano.

Al Sr. D. Manuel Núñez, capitán general del Regimiento de Burgos.

Editor: Martín Salazar (F.C.), [1867]. N°: 10.370.

Lamentos de un preso: tanda de vals para piano.

A Don Francisco Asenjo Barbieri.

Estrenada como *Cupido y Esculapio* —en arreglo orquestal de Barbieri que no se conserva— durante la primera temporada veraniega de la Sociedad de Conciertos, entre junio y septiembre de 1867. Tomás Bretón realizaría un nuevo arreglo orquestal para el homenaje póstumo del 3 de julio de 1908 en el Teatro de la Zarzuela con la Sociedad Artística La Bagatela.

Editor: Martín Salazar (F.C.), [1867] (José Campo y Castro al menos desde 1869). N°: 10.371.

Gran marcha nacional española: marcha.

A las Cortes Constituyentes de 1869.

Estrenada el 2 de mayo de 1869 en los actos conmemorativos de la Plaza del Obelisco.

Calcografía Mascardó [¿José Campo y Castro?] (2), [1869].

Ediciones para piano (N°: 11.810), ídem de lujo y para banda militar (N°: 11.866).

Himno nacional: himno; poesía de Carlos G. Urreta.

A Don Juan Prim / No hay plazo que no se cumpla...

Editores: A. Romero y Martín Salazar (H. N.), [1869]. N°: 11.811.

Edición para piano o para canto y piano.

Por fin se le voy a dar: habanera para canto y piano; Letra de F. Chueca.

Editor: J. Olmedo, [1869]. N°: 12.007.

Los marinos: tanda de vals para piano.

Al excmo. Sr. D. Juan B. Topete.

Editor: A. Romero (A.R. 1670), [1872].

Correspondencia con *Los vendedores ambulantes de Madrid*.

Los descamisados: redova *ventilada de actualidad para canto y piano*; [¿letra de F. Chueca?].

Editor: José Campo y Castro, 1873. N°: 14.474 y 14.558.

Publicada bajo el pseudónimo de “Pero Bote-ro”. En portada siglas “F.Ch.R”.

Himno nacional republicano: himno; [¿letra de F. Chueca?].

Al ciudadano Emilio Castelar.

Editor: Aguirre Hermanos (A. H.), [1873]. N° 14.602.

Ediciones para canto y piano y para banda militar.

Felices D. José: mazurca *de capricho* para piano.

A la empresa del Teatro Variedades de Madrid.

José Campo y Castro, [1875]. N°: 16.126.

¡¡Dos mil duros!!: tanda de vals para piano.
Editor: José Campo y Castro, [1875]. Nº: 17.068.

La cri-cri: polca de actualidad única en su clase para levantar un dolor de cabeza para piano y cri-cri.
Colaborador: J. Valverde Durán.
Editor: José Campo y Castro, 1876. Nº: 17.866.
Correspondencia con nº 8, Marcha de entrada de los marineritos, de *La Gran Vía*.
Publicada bajo los pseudónimos de “Sres. Cachue y Verdeval”.

¡Adiós mi dinero! o Se fue D^a Baldomera: mazurca burlesca de actualidad para canto y piano.
Editor: José Campo y Castro, 1876. Nº: 18.049.
2ª edición en diciembre de 1876.
Publicada bajo el pseudónimo de “Un Impo-
nente”.

Zamacois: tanda de vals para piano.
*A mi querido amigo y distinguido actor D. R. Zama-
cois.*
Editor: José Campo y Castro (Z.C.), [1875-
1876]. Nº: 18.769.
También publicada en la colección “La melo-
día”.

Veni, vidi, vici: tanda de vals para piano.
*A mi querido amigo el distinguido violinista
Sr. D Federico González.*
Editor: José Campo y Castro (80), [1877]. Nº:
18.982.

Nini: polca.
*Al Sr. D. Gaspar de Espinosa. Su amigo F. Chue-
ca.* (m.s.)
Colaborador: Aladro.
Editor: Romero y Marzo (R. y M. 2058),
[1878].
Colección “El eco de Marte”, Nº 2058.
Edición para banda, arr. J. Valverde [Durán].

Véloz-club: tanda de vals para piano.
A la distinguida sociedad del Véloz-Club.
Estrenada el 1 de mayo de 1879 con arreglo para

sexteto de salón en el Teatro Variedades con
Chueca en el piano.

En arreglo orquestal de Tomás Bretón se toca
durante la temporada veraniega de la Unión
Artístico-Musical en 1879⁶⁹.
Edición para piano de Pablo Martín (P.M. 5050),
[1879]. Nº: 4.400.
Correspondencia con el Vals de la Seguridad de
La Gran Vía.

De la noche a la mañana: tanda de vals para
piano “sobre los mejores motivos” del sueño
cómico-lírico en dos actos estrenado en el Tea-
tro Variedades el 4 de diciembre de 1883.
Colaborador: Joaquín Valverde Durán.
Editor: Pablo Martín (P.M. 6186), [1884]. Nº:
5.189.
Publicada dentro de la edición de los números
de la zarzuela.

Medidas sanitarias: pasodoble para piano sobre
motivos de la humorada cómico-lírica en un
acto estrenada en el Teatro Eslava el 12 de
noviembre de 1884.
Colaborador: Joaquín Valverde Durán.
Editor: Pablo Martín (P.M. 6323), [1885]. Nº:
6.834.
Publicado meses después de la edición para
canto y piano de la obra aunque se aprovecha la
misma portada.

Guerrita: pasacalle flamenco.
Colaborador: [Joaquín Valverde Durán].
Editor: Zozaya (Z. 1657 Z.), [c.1890]. Edicio-
nes para banda o para piano.
Ediciones para mandolina, bandurria o laúd (con
o sin acompañamiento de guitarra o piano) (Z.
3878 Z.), [1895]. Después reimpresas en las
colecciones *El guitarrista español* y *La mandolina*
de Casa Dotesio.
Correspondencia con el nº 2, Pasacalle, de *De
Madrid a Barcelona* (1888).

La patinadora: polca para piano.
*A las bellísimas patinadoras que concurren al parque
Rusia.*

⁶⁹ Dirigida por Bretón la tanda de vals volvería a tocarse públicamente en su arreglo orquestal duran-
te el baile de máscaras del Teatro Apolo del 17 de enero de 1880.

Editor: Zozaya (Z. 3684 Z.), 1894. Nº: 17.898.
En portada: “Ejecutada con gran éxito por el sexteto que actúa en dicho local”. n contraportada: “Obras del mismo autor publicadas en esta casa [...] Arreglos para sexteto, orquesta, banda, etc., etc.”.
Correspondencia en cuatro compases con el nº 5A, Polca del sombrero, de *Fotografías animadas*.

Prólogo-mazurka: mazurca para canto [recitado] y piano.

Como prólogo al libro *Fuegos artificiales* de Felipe Pérez y González.

Editor: Librería de Fernando Fé, 1896.

Correspondencia con el nº 2, Mazurca-cuarteto de la conjugación, de *Las zapatillas*.

Bombita: pasacalle torero para piano.

Colaborador: [Joaquín Valverde Durán].

Editor: Zozaya (Z. 4115 Z.), [c.1898].

Correspondencia con el nº 4, Pasacalle, de *El año pasado por agua* (1889).

Reverte: pasacalle torero.

Colaborador: Joaquín Valverde Durán.

Editor: Zozaya (4116⁷⁰), [c.1898].

Ediciones para piano o banda.

Correspondencia con el nº 7, Pasacalle, de *Caramelo* (1884).

Villita: pasacalle torero.

Editor: Zozaya (Z. 4120 Z.), [c.1898].

Ediciones para piano o banda.

Correspondencia con el nº 5, Pasodoble, de *Las zapatillas* (1895).

Bazar X: tanda de vals para piano.

Editor: F. Ortiz-Bazar X (F.O.), [c.1900].

Correspondencia con el nº 8, Vals, de *El año pasado por agua* y con el nº 2, Vals del Caballero de Gracia, de *La Gran Vía*.

Al pie de la reja: zorcico para canto y piano.

Al eminente Sarasate

Editor: Orfeón Pamplonés, 1900.

Publicado en *Sarasate, periódico ilustrado*, número único de julio de 1900.

El Dos de Mayo [Al pueblo del dos de mayo]: pasodoble militar.

Al Ejército Español.

Estrenado el 29 de abril de 1908 por la banda del segundo regimiento de ingenieros en el Círculo de Bellas Artes.

Editor: Fuentes y Asenjo (F y A 994), 1908. Nº: 12.112.

Edición para piano.

En la Real Biblioteca –MUS/MSS/1387 (2)– se conserva un arreglo impreso para banda editado en 1908 por Andrés Pontones: *El Dos de Mayo / pasodoble para cornetas y tambores*. La dedicatoria específica *Al Ejército Español por iniciativa de la Excm. Sra Marquesa de Squilache Presidenta Honoraria del Círculo de Bellas Artes*

OBRAS NO DATADAS

Alfonso XIII: pasodoble para piano.

Dedicado a S.M. el Rey.

Manuscrito.

Correspondencia con el nº 5D, Pasacalle-cuarteto, de *Agua, azucarillos y aguardiente*.

BNE: M.Chueca/3. Título original tachado: *A S.M. el Rey Don Alfonso XIII. / Viva España*.

RCSMM: 1/657. En el inventario de 1998 ya no consta.

Belisa: tanda de vals para piano.

A mi querida esposa.

Editor: José Campo y Castro. Con doble secuencia de paginación (¿integrada en alguna colección?).

Doble derecha: polca militar para piano.

Editor: El Recreo Musical, Administración, Lope de Vega 7, 3º izq., Madrid.

Correspondencia con la polca de panaderas y

⁷⁰ Aunque sólo hemos encontrado ediciones ya con las marcas editoriales de Casa Dotesio es lógico suponer que se trate de una edición original de Zozaya a la que se le han borrado las zetas de los números de plancha. Aseveran nuestra hipótesis los pies de imprenta de *Bombita* y *Villita*, las portadas de igual estilo ilustradas por J. Cuevas y el hecho de que los tres pasacalles sean la directa reutilización de números de zarzuelas anteriores que también habían sido editadas por Zozaya.

boticarios de *En la tierra como en el cielo* y con el nº 4, los couplets del Sr. de Esparraguera, de *De Madrid a Barcelona*.

En Juan March (Biblioteca española de música y teatro contemporáneos): M-232-D.

En BNE, incompleta (M.Chueca/2). Arreglo orquestal.

El zapador: pasodoble militar.

A la banda de ingenieros.

Correspondencia con el nº 3, Pasodoble de los chicos, de *Chinita*.

En portada: "Inédito".

En BNE: M. Chueca/15. En Biblioteca de Catalunya: M 4312/36.

Los vendedores ambulantes de Madrid: tanda de vals, [¿1879?].

Estrenada, en arreglo orquestal de Tomás Bretón, durante la temporada veraniega de la Unión Artístico-Musical en 1879⁷¹.

En la BNE: M.Chueca/5. Partes manuscritas de v1º, v2º, vc, ob1º, flautín.

Correspondencia con la tanda de vals para piano *Los marinos*.

Polka [sic]: polca para piano.

Incluida en el libro de pasatiempos recopilados por Antonio R. López del Arco, *Diversiones infantiles*.

Impresor: A. Marzo, Colección Arco.

Tute de caballos: polca para piano.

A la elegante Sta. Carolina Vallés.

Se interpreta en un baile de máscaras el 7 de febrero de 1903 en el teatro de la Comedia.

Editor: José Campo y Castro [Domicilio en Espoz y Mina 9, entre 1874 y 1907].

En Juan March (Biblioteca española de música y teatro contemporáneos): M-979-B.

Pasodoble 1: para banda.

En la BNE: M.Chueca/4.

Correspondencia con el nº 5, Pasodoble, de *Las zapatillas*.

Pasodoble 2: para banda.

En la BNE: M.Chueca/10.

OBRAS NO LOCALIZADAS

A mi madre: romanza⁷².

Estreno: Teatro de Variedades, 24 de junio de 1873.

La tarántula: polca⁷⁴

Mosaico: pasodoble

Salmerón: pasodoble para piano⁷³, [1873].

A mi querido maestro Don Nicolás.

⁷¹ Víctor Sánchez: *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002, p. 86.

⁷² "Sección de espectáculos", *El Imparcial*, 25-VI-1873, p. 3.

⁷³ Referencia de una copia manuscrita reproducida en F Hernández Girbal: *Federico Chueca...* apéndice gráfico, [1].

⁷⁴ Este título y el siguiente referenciados en F Hernández Girbal: *Federico Chueca...*, p. 456. Con el título de *La tarántula* se encuentra en la Colección Federico Chueca de la BNE (M. Chueca/7) una parte de apuntar de una zarzuela inconclusa en la que, en cualquier caso, no consta ninguna polca.