

# Federico Chueca, “el rey del teatro por horas”

## Una aproximación historiográfica

The “king of the theater by the hour”

A historiographic approach

Isabel ROSAL MORAL

### Resumen

---

Recordado como el brillante compositor de *La Gran Vía* (1886) o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), Federico Chueca (1846-1908) fue uno de los grandes músicos de zarzuela y representante del género chico. A pesar del estatus privilegiado que ostentó entre los autores de zarzuela de su época, su producción musical ha sido sistemáticamente cuestionada por los entendidos y académicos desde su tiempo. En el presente artículo abordamos una aproximación sobre el estudio de la figura histórica del compositor atendiendo a la valoración estética que la historiografía musical española ha dado de él y de su producción escénica. Nuestro objetivo reside en realizar una revisión historiográfica y analizar el tratamiento histórico del músico madrileño desde el estreno de sus obras hasta la publicación de la última biografía escrita sobre el maestro. Para ello se tendrán en cuenta no solo las características musicales y literarias que pudieron influir en su éxito, sino también aquellos factores externos (culturales, políticos, empresariales...) que propiciaron la buena acogida del músico.

### Abstract

---

Remembered as the brilliant composer of *La Gran Vía* (1886) or *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), Federico Chueca (1846-1908) was one of the great zarzuela composers and the greatest representative of the *género chico*. In spite of the privileged status he held among the zarzuela authors of his time, his musical production has been systematically questioned by the scholars and academics of his time. In the present

article we intend to approach the study of the historical figure of the composer, paying attention to the aesthetic evaluation that the Spanish musical historiography has given to him and his stage production. Our aim is, therefore, to carry out a historiographic review and analyse the historical treatment of the Madrid musician from the premiere of his works to the publication of the last biography written about the maestro, up to the present. In order to do so, we will take into account not only the musical and literary characteristics that could have influenced his success, but also those external factors (cultural, political, business...) that led to the musician's good reception.

### **Palabras clave**

Federico Chueca, teatro, género chico, zarzuela, historiografía

### **Keywords**

Federico Chueca, theater, género chico, zarzuela, historiography



### **Estado de la cuestión**

---

La imagen que se ha transmitido de Federico Chueca, y que hemos heredado, es la de un músico que a pesar de su escasa formación académica acabó convirtiéndose en uno de los compositores de zarzuela con más éxito del siglo XIX. Fue tal su triunfo en la época, que sus números musicales se difundieron rápidamente por España y parte del extranjero, y obras como *La Gran Vía* (1886) o *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) llegaron a permanecer en cartelera más de un año. Algo excepcional en el mundo del teatro por horas.

En los últimos años se ha producido una recuperación historiográfica de la zarzuela. No obstante, la figura de Chueca no ha recibido la misma atención, hasta el punto de que podemos considerarlo como uno de los grandes olvidados. Solamente se limita a algunas referencias en estudios generales y en artículos de carácter divulgativo. En el primer bloque temático destacan el *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*,<sup>1</sup> que contiene una voz sobre el compositor, escrita por Ramón Sobrino, en la que se recoge parte de la valoración que la historiografía ha hecho del músico. A ella se suman las publicaciones *Historia gráfica de la zarzuela I: músicas para ver*<sup>2</sup> y la *Historia gráfica de la zarzuela III: los creadores*,<sup>3</sup> que incluyen información sobre el contexto histórico en el que se desarrolló la producción artística de Chueca y de las personalidades que colaboraron con él.

Los estudios parciales que se han realizado sobre el compositor han abordado varias de las características que conformaron su figura y producción, siendo el tema del madrileñismo en su música y la influencia del factor empresarial los más estudiados. Destacan los trabajos de M<sup>a</sup> Pilar Espín,<sup>4</sup> Manuel García Franco,<sup>5</sup> Ignacio Jassa Haro,<sup>6</sup> Enrique Mejías<sup>7</sup> o M<sup>a</sup>. Concepción Romero Sánchez.<sup>8</sup> Del trabajo de Romero Sánchez es

---

<sup>1</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Diccionario de la zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.

<sup>2</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela I: músicas para ver*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.

<sup>3</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela III: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001.

<sup>4</sup> ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. «Federico Chueca y el casticismo madrileño». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, no. 232, pp. 126-130.

<sup>5</sup> GARCÍA FRANCO, Manuel. «La suerte de un encuentro». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, no. 232, pp.120-124.

<sup>6</sup> JASSA HARO, Ignacio. «El 'mito Chueca': genio musical y excelencia gestora». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, no. 232, pp. 114-118.

<sup>7</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 17, 2009, pp. 101-130.<sup>8</sup> ROMERO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Concepción. «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, pp. 261-310.

interesante el apartado dedicado a la obra pianística del músico, ya que se trata de un repertorio que no ha sido tenido en cuenta y que debe ser aún investigado en profundidad. Quizás el estudio más completo hasta ahora sobre su obra pianística sea el artículo titulado «Flores que cobran vida o lo tuyo es puro teatro. La obra no zarzuelística de Federico Chueca»,<sup>9</sup> del musicólogo Enrique Mejías García. En esta publicación, Mejías amplía lo expuesto por Romero e incluye un catálogo de estas obras no escénicas.

Partiendo de la bibliografía mencionada anteriormente, el objetivo principal de este artículo es realizar, a través de una aproximación, una revisión de los discursos historiográficos que se generaron en la época en torno a la figura de Federico Chueca, en la que se matice la imagen estereotipada y minusvalorada que se ha difundido. Es necesario advertir que este trabajo plantea un problema metodológico: gran parte de la documentación generada por el compositor madrileño ha sido objeto de una importante pérdida y dispersión, lo que ha facilitado que muchas de las ideas que se han vertido sobre él pertenezcan más a la leyenda que a la realidad. Por si esto fuera poco, su colaboración con el compositor Joaquín Valverde dificulta conocer cuál fue su participación exacta en las partituras, añadiendo más incertidumbre en torno a su figura.

Por todo lo anterior, para llevar a cabo nuestro estudio se analizará la imagen que se ha transmitido del músico, atendiendo a los factores implicados en los procesos de producción y recepción del compositor y su repertorio escénico. Así se podrá analizar su inserción en el sistema del teatro por horas. En segundo lugar, para ver cómo y en base a qué premisas se conformó la imagen de Chueca nos remontaremos a la prensa madrileña de la época y monografías españolas de finales del siglo XIX hasta la

---

<sup>9</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Flores que cobran vida o lo tuyo es puro teatro. La obra no zarzuelística de Federico Chueca». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, n.º 232, pp. 133-136.

publicación de la biografía de Florentino Hernández Girbal, *Federico Chueca. El alma de Madrid*.<sup>10</sup>

## Valoración general de la figura de Federico Chueca

---

### 1. Entre «músico populachero» y «genio indisciplinado»

La primera referencia localizada hasta el momento sobre Federico Chueca Robres data del año 1885 y la publicó el *Diario oficial de avisos de Madrid*.<sup>11</sup> En la noticia se da cuenta de las grandes aptitudes del músico como pianista en los exámenes finales del conservatorio a la edad de nueve años.<sup>12</sup> Llama la atención la alusión a la escasa formación académica recibida (solo seis meses de lecciones) y sus grandes dotes musicales, puesto que esta limitación de los conocimientos teóricos y sus capacidades innatas para la música van a ser dos ideas asociadas indefectiblemente a la figura de Chueca, como se verá más adelante. Obligado por sus padres, abandonó sus estudios musicales hasta que ingresó de nuevo en el conservatorio, con veintitrés años, tras la muerte de sus progenitores.<sup>13</sup> Sin embargo, en las fuentes consultadas para la elaboración de este artículo no se menciona que llegase a finalizar sus estudios. Es más, Enrique Mejías pone en duda que tal reingreso llegara a producirse en realidad.<sup>14</sup> Esto respondería al hecho de que Chueca no contase con el suficiente respaldo formativo, lo que le obligaba a recurrir a colaboradores para orquestar sus obras.

En los años posteriores, las apariciones del maestro en la prensa madrileña hicieron referencia a noticias tanto profesionales como personales. Se publicaron

---

<sup>10</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Federico Chueca. El alma de Madrid*. Madrid, Lira, 1992.

<sup>11</sup> «Crónica de la capital», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9-v-1855, p. 4.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Federico Chueca. El alma de Madrid...*, p. 83.

<sup>14</sup> Véase MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX...», p. 106.

anuncios sobre la venta de las ediciones de sus obras para piano, marchas e himnos patrióticos y de sus primeras obras escénicas como *Las ferias* (1878);<sup>15</sup> se publicó su nuevo cargo como maestro de coros de la compañía de zarzuela y baile de los Jardines del Buen Retiro,<sup>16</sup> y como director de la orquesta del Teatro de Variedades;<sup>17</sup> la buena acogida por parte de crítica y público de sus primeras obras líricas;<sup>18</sup> y otras noticias sobre su asistencia a las corridas de toros, a las cuales era muy aficionado.<sup>19</sup>

Un año después del estreno de su obra *La canción de la Lola o Celos engendran desdichas* (1880), el influyente crítico musical Antonio Peña y Goñi definió a Chueca como «un aficionado dotado de ingenio poco común» en su publicación *La ópera española y la música dramática en España*<sup>20</sup>. La idea mostrada por el crítico es discutible, dada la dedicación profesional del maestro a la música. No obstante, aunque en un principio su comentario puede resultar negativo al referirse a Chueca como un «aficionado», si tenemos en cuenta la opinión que Peña y Goñi tuvo sobre otros músicos de éxito como Jacques Offenbach (1819-1880)<sup>21</sup> no se trataría de una minusvaloración hacia su figura.

La valoración negativa de Federico Chueca por parte de los académicos de su tiempo vino principalmente por parte de Felipe Pedrell (1841-1922), Rafael Mitjana (1869-1921) y el Padre Fray Luis Villalba Muñoz (1872-1921). Estos criticaron la facilidad y rápida popularización de la música del compositor madrileño. En el caso de Mitjana, es

---

<sup>15</sup> «Edición de la noche», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-IX-1878, p. 3.

<sup>16</sup> «Sección de espectáculos», en *El Imparcial*, Madrid, 9-VI-1875, p. 3.

<sup>17</sup> «Noticias de espectáculos», en *El Globo*, Madrid, 11-IX-1878, p. 4.

<sup>18</sup> «Edición de la noche», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-XII-1878, p. 3.

<sup>19</sup> «Señor director de *El boletín de loterías y de toros*», en *El boletín de loterías y de toros*, Madrid, 26-VI-1880, p. 4.

<sup>20</sup> PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Zozaya, 1881 (reed. facs. con introducción de Luis G. Iberní, ICCMU, 2004), p. 7.

<sup>21</sup> Véase MEJÍAS GARCÍA, Enrique: *Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)*. Tesis doctoral. Director: Víctor Sánchez. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Musicología, 2019.

curioso el cambio de actitud que adoptó con respecto al músico en los años posteriores. En 1896 escribía en el diario *La Época* un artículo titulado «Federico Chueca»,<sup>22</sup> en el que, a pesar de mostrar su desacuerdo con el género chico, alababa al maestro por ser un «compositor original cuyas obras son merecedoras de estudio».<sup>23</sup> Claramente, era una postura muy diferente a la expresada años más tarde: «a Chueca no se le puede considerar más que como un músico populachero de muy poco valor artístico».<sup>24</sup> De opinión parecida fue Antonio Miró Bachs, quien indicó que a Chueca no se le podía considerar un genio musical porque desconocía las nociones de armonía.<sup>25</sup> Señala Antonio Pardo Cayuela que el cambio de actitud de Mitjana se debió a que seguía los postulados de su mentor, Felipe Pedrell.<sup>26</sup> Según él, la zarzuela y, más aún, el género chico, eran indignos representantes de la música española.<sup>27</sup> Por este motivo, Chueca no podía ser merecedor de elogios por parte de Mitjana, pues en su madurez es cuando más crítico se muestra con ambos géneros.<sup>28</sup> Pedrell, quien en sus planteamientos iniciales abogó por la zarzuela, terminó considerándola como un obstáculo en el paso para alcanzar la ansiada ópera nacional.<sup>29</sup> De este modo, la producción artística de Chueca se vio afectada y minusvalorada por la visión negativa que se tenía del género chico, considerado por Mitjana como:

[...] producciones chabacanas y triviales a pervertir el gusto artístico. La mayor parte de las obras que lo componen son por lo

---

<sup>22</sup> MITJANA, Rafael. «Federico Chueca», en *La Época*, Madrid, 12-v-1896.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España*. Madrid, Fernando Fé, 1901. p. 30.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>26</sup> PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos y modernos*. Barcelona, [s. n.] (Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu), 1897, vol. I.

<sup>27</sup> PARDO CAYUELA, Antonio. *Rafael Mitjana (1869-1921). Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Director: Dr. Jaume Carbonell i Guberna. Tesis de doctorado. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 2013, 1 vol., p. 422.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 422.

<sup>29</sup> LOLO, Begoña. «La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2 y 3, 1996-97, p. 324.

general muy flojas, y están escritas con lugares comunes literarios y musicales, llegando a constituir algunas veces verdaderas ineptias. Innumerables son los músicos que viven de este arte callejero que más que arte es una industria.<sup>30</sup>

No le faltaba razón a Mitjana al considerar la música del género chico como una industria, pues la música de Chueca se inserta en el sistema de explotación económica que hoy conocemos como «teatro por horas». Además, hay que tener en cuenta que, en esos años, el tema de la ópera nacional volvió a discutirse con fuerza tras la crisis de la zarzuela grande.<sup>31</sup> Para parte de los entendidos, el género chico, tanto por su calidad menor así como por su éxito inmediato, estaba lejos de ser considerado la ópera nacional del país. No obstante, también contó con defensores como el maestro Emilio Serrano (1850-1939) quien, en su discurso de recepción como nuevo miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, manifestó sobre dicho género:

Yerran, pues, cuantos ven en el género chico algo exótico y fuera de nuestras costumbres, importado con el solo objeto de solazar y divertir a los públicos durante una hora; como se equivocan los que le tratan con singular desprecio, considerándolo, de buena a primeras, de inferior categoría artística, y lo condenan a morir sin remisión en brevísimo plazo [...]. No importan tampoco las dimensiones de la composición: la única manifestación dramática que del genio teatral de Bach ha llegado hasta nosotros es una ópera de un acto.

En nuestro mismo país no podría el género chico haber echado tan hondas raíces si no tuviese algo genuino, nacional. El

---

<sup>30</sup> MITJANA, Rafael. *La música contemporánea...*, p. 29.

<sup>31</sup> ALONSO, Celsa y Emilio CASARES. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 106.



género chico es nacional, propio, nuestro; [...] ninguno de nuestros buenos autores de zarzuelas grandes dejó de cultivarlo y en él ejercitan sus talentos los mejores compositores actuales, comprendiendo, con muy buen acuerdo, que el género chico es, no ya el de más positivos resultados, aquel por el cual el público tiene manifestadas sus preferencias, sino, mejor una manifestación del arte tan legítima e importante como otra cualquiera [...].<sup>32</sup>

Emilio Serrano continuó su discurso haciendo referencia a Chueca, al que consideró como el máximo proveedor del género chico así como el más madrileño, el más popular y el más cómico de cuantos por fortuna viven.<sup>33</sup> Nos parece fundamental la apreciación de Serrano del género chico en positivo por su éxito de público y por la categoría de sus creadores: «los mejores compositores actuales», entre los que posicionó a Chueca.

Con un discurso muy similar, Federico Sopeña también admitió que el músico madrileño gozaba de una gran inspiración castiza pero no contaba con una técnica ni oficio. Además, se lamentaba de que el género chico, encabezado por el maestro madrileño, «sea la música española que importe durante casi cincuenta años».<sup>34</sup>

Mientras los detractores utilizaron la escasa formación musical del compositor para infravalorar su aportación, sus defensores vieron en esa misma ignorancia el éxito de Chueca. Desde nuestro punto de vista debemos cuestionar esa supuesta falta de formación y sobre todo de oficio que se le señaló al maestro. Un músico que compone alrededor de cincuenta títulos sería sin duda un compositor experimentado –a pesar de que su formación fuera principalmente autodidacta– por la incesante labor compositiva

---

<sup>32</sup>«En la academia de Bellas Artes de San Fernando. Recepción del maestro Serrano», en *El Imparcial*, Madrid, 4-XI-1901, p. 1.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 31.

que requería el sistema de producción del teatro por horas. Esto le permitió tener un bagaje y una práctica que, en otros casos, han sobrado para validar la producción de un compositor. Por ejemplo, Manuel de Falla (1876-1939) nunca cursó enseñanzas regladas de composición, como tampoco lo hicieron algunos de los miembros del Grupo de los Ocho y sus obras les sirvieron como principal aval ante la crítica y el público. Además, en ellos no se insiste incesantemente, como en el caso de Chueca, en esa falta de oficio y formación. Nos inclinamos a pensar que la simplicidad de su música obedeció más bien –o en igual medida– a una estrategia comercial que a esa supuesta insolvencia técnica. Lo que la historiografía más «seria» ha podido (en algún caso) achacar a Chueca puede hoy tenerse por un rasgo de modernidad y adaptación a un sistema productivo muy bien diseñado.

## 2. Un músico representativo del madrileñismo musical

Otra de las características en las que se ha encasillado el lenguaje musical de Chueca ha sido el madrileñismo acendrado de su música. Según las personalidades del momento que estudiamos, nadie como él supo llevar mejor al teatro al pueblo de Madrid. De ahí que historiadores como Hernández Girbal lo hayan calificado como el «alma de Madrid».<sup>35</sup> Parte de la historiografía ha considerado a Chueca como el heredero del madrileñismo iniciado por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) en *Pan y toros* (1864) y *El barberillo de Lavapiés* (1874). En la prensa madrileña se señaló que el músico había superado en este terreno a su «padre» –así era como cariñosamente se refería a Barbieri–, debido a que su madrileñismo era mucho más intuitivo y espontáneo.<sup>36</sup> Martínez Olmedilla fue de la opinión de que Chueca había ido más allá al traducir en

---

<sup>35</sup> Véase el propio título de la biografía HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Federico Chueca. El alma de Madrid...*

<sup>36</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. «Los maestros. Federico Chueca», en *Por esos mundos*, Madrid, 1-IV-1906, p. 78.

notas al pueblo madrileño, dado que nunca consultó archivos ni cancioneros.<sup>37</sup> Una afirmación que, sin duda, habría que comprobar e investigar si Chueca solamente se nutrió de melodías populares o si fue él mismo el que las popularizó.

Es interesante observar que, pese a ser unánimemente reconocido por nutrirse de la música popular y generar un marcado sentimiento identitario entre el público, Chueca no ha sido contemplado en la nómina de los músicos nacionalistas. En realidad, el podio de esos nacionalistas ha sido copado por músicos pertenecientes a otra tendencia, con los que el público podría sentirse menos identificado. Este pudo ser el caso de compositores como Isaac Albéniz (1860-1909),<sup>38</sup> Enrique Granados (1867-1916)<sup>39</sup> o Manuel de Falla,<sup>40</sup> cuya música presenta resonancias francesas. Suponemos que el pensamiento decimonónico impulsado por Pedrell de apostar por la fuente popular pero traducida en formas cultas, «quintaesenciada»,<sup>41</sup> pudo apartar a Chueca de ese canon nacionalista. El músico se impregnó de esas melodías populares pero las empleó de manera literal, en algunas ocasiones, o recreadas con una armonía bastante sencilla debido al sistema del teatro por horas en el que se circunscribía su actividad profesional. Por ejemplo, en *Agua, azucarillos y aguardiente* el músico empleó canciones infantiles como *Las ovejuelas* o *La viudita del conde de Cabra*; o en *La canción de la Lola* melodías populares como «Tengo un niño chiquitín / que se llama Nicolás».<sup>42</sup>

---

<sup>37</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. «Los maestros. Federico Chueca», en *Por esos mundos*, Madrid, 1-IV-1906, p. 78.

<sup>38</sup> Celsa ALONSO y CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

<sup>39</sup> PERANDONES, Miriam. «¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor». *Diagonal: An Ibero-American Music Review*, vol. 2, n.º 1, 2016, pp. 49-65.

<sup>40</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. *Las óperas de Manuel de Falla de La vida breve a El retablo de maese Pedro*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007.

<sup>41</sup> TORRES CLEMENTE, Elena. «El "Nacionalismo de las esencias". ¿Una categoría estética o ética? ». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012, p. 28.

<sup>42</sup> Celsa ALONSO y CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 221.

Por otro lado, que fuese madrileño de nacimiento parece que también influyó en su consideración como músico representativo del madrileñismo musical. En palabras de Fernández-Cid: «Chueca sí. Músico de Madrid, prototipo del artista creador con voz propia que, por nacido en el pueblo, supo llegar a él y consiguió que sus obras se considerasen reflejo de personajes y ambientes que continuaban su vida real en la escena».<sup>43</sup> Si analizamos las numerosas anécdotas recogidas sobre el compositor en la prensa y en las monografías consultadas, como es el caso de la escrita por Ángel Sagardía,<sup>44</sup> estas nos presentan a Chueca como alguien que encarna los valores del pueblo, del cual no se separó jamás por su constante vivir en la calle. También se manifestó que, con su personalidad, el músico se brindó el cariño de los madrileños que lo convirtieron en su compositor predilecto. En estas anécdotas se incidió en que era tan grande el aprecio que el pueblo sentía por Chueca que «si lo hubiese picado el microbio representativo habría sido concejal, diputado, senador, lo que hubiera querido, por voluntad expresa del pueblo que le adoraba y al cual adoraba el insigne compositor».<sup>45</sup> No obstante, debemos preguntarnos si realmente su personalidad fue así de simpática y madrileña o si estamos ante la imagen que el teatro por horas pretendió dar de él, y que se consolidó tras la muerte del compositor.

Chueca integró en sus obras los géneros que representaron la esencia de la música popular española (seguidillas, boleros, jotas, zapateados, sevillanas, etc.) con los géneros musicales europeos de moda (vals, mazurkas, polkas o chotis). La combinación de estos géneros impulsó a situarlo como el único representante de la música popular madrileña dado que, como señalan algunos historiadores, Madrid carecía por entonces de ella: «Chueca legó con su música un auténtico folklore madrileño, le dio a Madrid la

---

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 315.

<sup>44</sup> SAGARDÍA, Ángel. *Federico Chueca*. Temas Españoles, n.º 374. Madrid, Publicaciones Españolas, 1958.

<sup>45</sup> «El maestro Chueca», en *El Liberal*, Madrid, 21-vi-1908, p. 1.

voz que no tenía».<sup>46</sup>Sobre este mismo tema añadió Ángel Sagardía que: «teniendo en cuenta que, hasta editar Manuel García Matos, en los años 1951-52, el *Cancionero de la provincia de Madrid*, no se sabía que esta tuviese música popular [...] Federico Chueca, pues, ha sido el compositor que dotó de música popular a Madrid».<sup>47</sup> La cuestión que habría que plantear es si efectivamente la capital española no contaba anteriormente con música popular y que Chueca fuese su primer creador, pues las seguidillas, jotas o sevillanas junto con los géneros musicales europeos de moda (vals, mazurkas, polkas o chotis) se tomaron como propios y ya sonaban en la ciudad, así como, en las obras del resto de compositores de género chico.

Las clases populares pudieron generar un sentimiento identitario mayor con Chueca por los tipos populares que aparecían en sus obras. Estos ya no eran ridiculizados como anteriormente había ocurrido en la literatura, y su carácter alegre les permitió alejarse de las serias óperas italianas y distinguirse de la alta sociedad. Chueca, como el resto de autores del género chico, imitó y creó un lenguaje casticista que fue identificado y aceptado como propio por el pueblo madrileño. Muestra del donaire de su música fueron las letras de los cantables, escritas en su mayoría por el propio compositor. Fueron acusadas en la época de absurdas y arbitrarias, pero autores como Carmena y Millán salieron en defensa del músico:

No es Chueca poeta, ni lo pretende. Tiene sí, el suficiente ingenio para poder hacer versos medianamente correctos, pero entiende y creo que con razón, que para cantables en que intervienen chulos, ratas, cigarreras... debe emplearse el lenguaje *pintoresco*, el *argot* propio de cada una de estas clases.<sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> CASTRESANA, Luis de. «En el cincuentenario de su muerte. Chueca y Madrid», en *ABC*, Madrid, 5-VII-1958, p. 9.

<sup>47</sup> SAGARDÍA, Ángel. *Federico Chueca*. Temas Españoles, n.º 374. Madrid, Publicaciones Españolas, 1958, p. 4.

<sup>48</sup> CARMENA Y MILLÁN, Luis. «Un error del Sr. Cañete», en *El Liberal*, Madrid, 26-VIII-1889, p. 2.

Martínez Olmedilla manifestó que «Chueca produjo infatigable y siempre con éxito su música peculiar, inconfundible, que acaso desconcierta a los técnicos por su misma exuberancia, pero que posee como ninguna otra el secreto de deleitar al público». <sup>49</sup> En relación con el «secreto» del compositor, son varios los autores que se preguntan de dónde procede el encanto de su música. Mientras algunos como el biógrafo Hernández Girbal relacionan el éxito a las peculiares características de sus composiciones, otros como Francisco Nieva señalan que intervinieron otro tipo de factores aparte de los musicales: «Siempre se ha dicho del músico Federico Chueca que era un compositor de melodías populares, gracioso y castizo, como surgido de las entrañas del bravo pueblo español y madrileño. Muchas cosas tópicas y muchas ñoñeces patrióticas». <sup>50</sup> Efectivamente, tal y como señala Nieva, en el éxito del músico madrileño no sólo intervinieron las características musicales y literarias de sus obras, sino también otros factores contextuales, políticos y culturales.

### 3. Federico Chueca: ¿un personaje producto del sistema del teatro por horas?

Como se ha comentado anteriormente, la música de Chueca se inserta en el sistema de explotación económica que hoy conocemos como «teatro por horas». El origen de este teatro se sitúa a partir de la crisis que desembocó en la Revolución Gloriosa (1868) y el fin del reinado de Isabel II. Para atraer a nuevos espectadores, los precios de las localidades se abarataron y más público pudo asistir a los espectáculos, más breves y de carácter popular y divertido. La situación política y económica también favoreció la creación de este nuevo tipo de obras y su aceptación, dada la «libertad temática, supresión de la censura, libre representación de obras, libertad de imprenta, prensa, crítica, etc., conseguidas a raíz de la Revolución de 1868». <sup>51</sup> En el contexto de esa

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>50</sup> NIEVA, Francisco. «Federico Chueca y la literatura de su tiempo», en *ABC*, Madrid, 3-IV-1991, p. 4.

<sup>51</sup> AMORÓS, Andrés. *La zarzuela de cerca*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p. 31.

industria teatral moderna que supuso el género chico, la producción del compositor coincidió en Madrid con un arranque, que se produjo durante los años sesenta y setenta del XIX, del negocio de la impresión musical.<sup>52</sup> Editores y empresarios convirtieron a Chueca en el mejor representante de una música de éxito comercial, y en la figura que complaciera las necesidades del público asistente al teatro por horas. El crítico teatral Luis Ruiz Contreras dejaba fiel constancia de ello:

Chueca es el rey de los teatros por secciones.

Chueca es el mandarín de las orquestas baratas.

Chueca es un Lope de la música moderna en Madrid y sus contornos.

Chueca es indiscutible, colosal, fuerte y sereno.

Tener obras de Chueca es la fortuna de los empresarios.

Colaborar con Chueca es la esperanza de los poetas ligeros.

Oír las composiciones de Chueca es el ideal del público.

Chueca impone sus caprichos y todos le obedecen.<sup>53</sup>

A raíz del estreno de *La Gran Vía* se observa un cambio de actitud por parte de la prensa madrileña de la época. Desde este momento, la imagen de Chueca es ensalzada a través de halagadores comentarios en los que se destacan las buenas aptitudes del músico, siendo escasas las críticas que minusvaloran su aportación artística. Así, encontramos argumentos como el de Augusto Martínez Olmedilla, quien afirmaba en abril de 1906 que: «Podrá, en alguna ocasión, haber ido al foso una obra suya, pero nunca por deficiencias de la música».<sup>54</sup> Por el gran efecto que la obra produjo en los

---

<sup>52</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca...», p. 110.

<sup>53</sup> RUIZ Y CONTRERAS, Luis. *Desde la platea*. Madrid, [J. Rodríguez], 1894, p. 185.

<sup>54</sup> MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto. «Los maestros. Federico Chueca...», p. 360.

espectadores, Chueca se convirtió en el objetivo de editores y de las empresas teatrales. No es casualidad que las obras que mayor fortuna han gozado en los escritos sobre el músico hayan sido *La Gran Vía* (1886), *Cádiz* (1886), *El año pasado por agua* (1889), *El chaleco blanco* (1890) y *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897), pues estas producciones contaron con una campaña comercial organizada en torno a la figura de Chueca que lo catapultó hacia la fama.

En primer lugar, debemos destacar el papel que ejercieron las empresas teatrales y los editores en la creación de una imagen ensalzada del músico. El apoyo de los empresarios se tradujo en la presencia de sus obras en alguno de los once teatros dedicados al género chico,<sup>55</sup> y la permanencia en cartel durante un año o más de algunas composiciones como *La Gran Vía*, *Cádiz* o *Agua, azucarillos y aguardiente*. Esto dio lugar a que varias obras de Chueca se programaran simultáneamente en las distintas secciones por horas de un teatro (estreno y reposición de una obra anterior) y coexistieran programadas en el mismo periodo de tiempo en las temporadas de diferentes teatros.<sup>56</sup>

La historiografía ha mostrado orgullosa el dato de que *La Gran Vía* superó las cuatrocientas representaciones<sup>57</sup> y *Agua, azucarillos y aguardiente* las doscientas.<sup>58</sup> Tras una exhaustiva búsqueda en las fuentes hemerográficas, hay que advertir que si ambas obras llegaron a tan elevado número de funciones se debió, aparte del éxito obtenido el día de su estreno que motivó la asistencia de público, por las renovaciones que se hicieron del libreto y de la música. Por ejemplo, en el año 1887 los autores pusieron en escena una nueva versión de *La Gran Vía* en la que el libretista Felipe Pérez

---

<sup>55</sup> Durante aquellos años, once salas de Madrid estaban dedicadas exclusivamente al teatro por horas. Fueron los teatros: Apolo, la Zarzuela, Eslava, Novedades, Moderno, Cómico, Recoletos, Felipe, Romea, Maravillas y Eldorado. Véase RAMOS, Vicente. *Vida y teatro de Carlos Arniches*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.

<sup>56</sup> «Espectáculos para hoy», en *El Imparcial*. Madrid, 21-XI-1895, p. 3.

<sup>57</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico...*, p. 498.

<sup>58</sup> «Diversiones públicas», en *La Época*, Madrid, 11-I-1898, p. 3.



y González (1854-1910) suprimió el cuadro de la Puerta del Sol por uno nuevo situado en la calle de Alcalá, en el que se narraban los sucesos políticos y administrativos ocurridos en los últimos tres meses.<sup>59</sup> Chueca, por su parte, incluyó nuevos números musicales adaptados a la situación.<sup>60</sup> Con este nuevo aliciente, el público volvió al Teatro Apolo a ver la obra, que se prolongó en cartel otro largo periodo de tiempo. Por otro lado, que la zarzuela consiguiese ese gran número de representaciones se debió también a la decisión de la empresa del Apolo de programar dos funciones cada noche.<sup>61</sup> Su incesante número de representaciones provocó la publicación en la prensa de algunas opiniones irónicas sobre la fórmula para estrenar obras de éxito:

*La Gran Vía* se representa dos veces en Felipe. ¿Queréis inmortalizaros, hijos del Apolo? pues ya sabéis cómo: haced un gran vía por donde pueda discurrir todo menos el mérito literario, y que le ponga música Federico Chueca, que es responsable del exitazo, como quien dice, el padre de la criatura.<sup>62</sup>

De la manera en la que nos ha llegado por la historiografía, da la sensación de que la obra consiguió tantas representaciones por mantenerse con las mismas características musicales y literarias que presentó el día de su estreno, y que el público estaba dispuesto a volver a pagar precios elevadísimos para ver de nuevo la obra.

Otra de las estrategias de venta orquestadas por los directivos de los teatros fue la utilización de la prensa para crear y difundir discursos que favorecieran al músico y a su obra y, por tanto, a los propios empresarios. Este fue el caso del estreno de *El año pasado por agua*, con libreto de Ricardo de la Vega (1839-1910), en el Teatro Apolo el 1 de marzo de 1889.<sup>63</sup> Para los historiadores, la obra obtuvo un éxito que rozó lo

---

<sup>59</sup> «Espectáculos. Apolo», en *La Iberia*, Madrid, 11-II-1887, p.3.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> «Teatros», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-II-1887, p. 1.

<sup>62</sup> ALEGRÍA, José. «Crónica de la semana», en *La España*, Madrid, 14-VI-1887, p. 3.

<sup>63</sup> «Los teatros. Apolo», en *La Monarquía*. Madrid, 2-III-1889, p. 3.

inverosímil al permanecer en cartel sin alteraciones durante dos años. Lo que equivaldría, según Matilde Muñoz, a que cada vecino de Madrid y sus alrededores viese la obra diez o doce veces.<sup>64</sup> Para recordar el acontecimiento musical que supuso el estreno, las monografías posteriores hacen referencia a dos momentos: en primer lugar, a la fama que Chueca alcanzó tras esta obra: «[Chueca] se había elevado hasta la gloria popular que pocos llegan a tocar [...]. Ni los políticos más prestigiosos, ni los artistas más admirados, ni los toreros de mayor renombre, le aventajaban en popularidad»;<sup>65</sup> y, por otro lado, que el célebre «Dúo de los paraguas» –el número que más éxito obtuvo en el estreno– no dejó de interpretarse, permaneciendo en la memoria de tres o cuatro generaciones.<sup>66</sup> Su fama dio la oportunidad a Chueca de que su música fuese interpretada en otros escenarios aparte de los dedicados al género chico, como fue el Teatro Real. En el año 1903 se celebró en dicho teatro una función a beneficio de la Asociación de la Prensa en la que Chueca dirigió el famoso dúo, que recibió grandes ovaciones.<sup>67</sup>

No obstante, la gran recepción que señalan los historiadores del siglo xx sobre *El año pasado por agua* en el Teatro Apolo no coincide con lo expresado por los críticos madrileños contemporáneos al estreno. El inicio de la obra hacía presagiar un extraordinario triunfo tras la buena acogida del «Dúo de los paraguas» interpretado por Leocadia Alba y Julio Ruiz. Tras este número desapareció el entusiasmo entre el público, que se mostró algo reservado por unos chistes con los que Ricardo de la Vega denigraba las ideas republicanas,<sup>68</sup> y porque se aludió a sucesos nada agradables ocurridos en la capital como un crimen en la calle de Fuencarral.<sup>69</sup> En cuanto a la música, compuesta en colaboración con Joaquín Valverde, la opinión de los críticos fue unánime: la obra era la hermana gemela de *La Gran Vía*. El crítico de *La Justicia* señaló que la revista debería

---

<sup>64</sup> MUÑOZ, Matilde. *Historia de teatro en España...*, p. 245.

<sup>65</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Federico Chueca. El alma de Madrid...*, p. 279.

<sup>66</sup> MUÑOZ, Matilde. *Op. cit.*, p. 245.

<sup>67</sup> «En el Teatro Real. La función de la prensa», en *El Imparcial*, Madrid, 24-I-1903, p. 1.

<sup>68</sup> «Noticias teatrales. Apolo», en *La República*, Madrid, 2-III-1889, p. 3.

<sup>69</sup> «Los teatros de Madrid. Apolo», en *La España artística*, Madrid, 8-III-1889, p. 2.

haberse titulado «Variaciones sobre motivos de La Gran Vía», ya que en ella se reproducía con ligeras modificaciones los números musicales más famosos de la obra como el «Vals del Caballero de Gracia» o el «Tango de la Menegilda».<sup>70</sup> Estas semejanzas no gustaron, ya que se esperaba más de los autores de la música: «Cuando se tiene la reputación y popularidad de Chueca y Valverde hay derecho a exigir más, pero mucho más de lo que han hecho en *El año pasado por agua*».<sup>71</sup> Hay que tener en cuenta que el ritmo de producción del teatro por horas era frenético, continuamente se estrenaban obras de este tipo, lo que produjo que Chueca recurriese a sus «ahorrillos» (números compuestos con anterioridad por él mismo y que adaptaba según las necesidades dramáticas) o que «reciclase» sus propios números.<sup>72</sup> *La España Artística* hizo un buen resumen de lo que el estreno supuso en realidad:

El resumen de nuestras impresiones es:

1º. Que el libro de la nueva revista no hace honor a lo que podíamos esperar de Ricardo de la Vega. 2º. Que la música, muy bonita toda ella y con algunos números de primer orden, no es sin embargo, lo mejor que han hecho Chueca y Valverde. 3º. Que la empresa y los artistas se han portado como unos caballeros en la presentación y desempeño de la obra. Y 4º. Que si bien no será como se decía el éxito de la temporada, *El año pasado por agua*

---

<sup>70</sup> «Diversiones públicas. Apolo», en *La Justicia*, Madrid, 2-III-1889, p. 3.

<sup>71</sup> «Los teatros de Madrid. Apolo...», p. 2.

<sup>72</sup> JASSA HARO, Ignacio. «El 'mito Chueca': genio musical y excelencia gestora...», p. 116.

atraerá al público en número suficiente para que queden satisfechos sus autores y los empresarios.<sup>73</sup>

El cuarto punto de la cita refleja otra de las opiniones negativas que afectó al estreno. El hecho de que la empresa se aprovechara tan descaradamente del afecto que el público sentía por los autores de la obra para su propio beneficio no sentó bien a algunos críticos:

Para ver el estreno fue preciso que el público pagase a altos precios las localidades, que en masa habían sido entregadas a los revendedores. Los industriales de ese teatro pescan las truchas con maza, y como pasan pocas, las que pasan las explotan de veras. Hubo quien pagó 3 veces el precio de las butacas, y luego ¿para qué? Pues para ver un sainete insulso y pesado, para oír una música ramplona y ya conocida, y para contemplar 3 bonitas decoraciones, y una vista panorámica de la guerra civil, digna de cualquier titirimundi.<sup>74</sup>

En vista del mediano éxito el Teatro Apolo recurrió a procedimientos promocionales para atraer público. De este modo, dos días después del estreno se anunció a través de la prensa que, ante el extraordinario triunfo obtenido, el teatro se veía obligado a representar la obra dos veces en el mismo día para satisfacer la gran demanda.<sup>75</sup> Como vemos, la empresa inició rápidamente una campaña de exaltación de la pieza recién estrenada a través de la prensa. Y es que en estos años «el papel de la prensa fue fundamental para cimentar un éxito al constituir un poderoso medio de conformación y retroalimentación de la opinión pública».<sup>76</sup> También es curioso el

---

<sup>73</sup> «Los teatros de Madrid. Apolo», en *La España artística*, Madrid, 8-III-1889, p. 2.

<sup>74</sup> «Los teatros. Apolo», en *La Monarquía*, Madrid, 2-III-1889, p. 3.

<sup>75</sup> «Noticias de espectáculos», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-III-1889, p. 3.

<sup>76</sup> CARRERAS, Juan José. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 520.

reclamo comercial que llevó a cabo el Teatro Felipe con motivo del estreno de la versión revisada del *Año pasado por agua* tres meses después. El teatro anunció en la prensa que el público asistente a la función sería beneficiado con «cuatros hermosos cerdos»,<sup>77</sup> un reclamo que hoy puede resultar cómico, pero cuya posesión en aquella época significaba el sustento alimenticio para toda una familia.

Estas noticias, por otro lado, cuestionan la afirmación de Matilde Muñoz en la que señala que *El año pasado por agua* permaneció en cartel sin alteraciones.<sup>78</sup> El diario *El Liberal* daba noticia de la representación de esta nueva versión en la que Ricardo de la Vega suprimió las escenas que resultaron desagradables el día del estreno, y añadió otras de actualidad tratadas con el gracejo que lo distinguen.<sup>79</sup> Quizás Matilde Muñoz se refirió con su afirmación a que la partitura de Chueca no sufrió modificación alguna, ya que en la prensa no se menciona la composición de nuevos números musicales. Aun así, la zarzuela sufrió, como hemos visto, modificaciones que beneficiaron una mayor acogida y aseguró la prolongación de la obra en los carteles madrileños.

*El año pasado por agua* no fue la única obra encumbrada a través de las publicaciones periódicas. En las reseñas de *El chaleco blanco* se publicaron críticas positivas elaboradas por personas afines y cercanas a las empresas y a los autores, como fue el caso del libretista José Jackson Veyán (1825-1935).<sup>80</sup> La relación simbiótica entre los empresarios y la prensa no era ningún secreto en aquellos años, y así lo hacía saber el periodista de *La Época*, quien advertía de la función propagandística de algunos amigos perjudiciales de los autores:

Los amigos perjudiciales: ¡Oh! ¡Nunca se ha visto en el teatro cosa semejante! Ustedes no pueden imaginar lo que es eso.

---

<sup>77</sup> «Los teatros. Felipe», en *La Monarquía*, Madrid, 29-VI-1889, p. 3.

<sup>78</sup> MUÑOZ, Matilde. *Historia de teatro en España...*, p. 245

<sup>79</sup> «Diversiones públicas», en *El Liberal*, Madrid, 28-VI-1889, p. 5.

<sup>80</sup> JACKSON VEYÁN, José: «A mi buen amigo Miguel Ramos Carrión», en *Madrid Cómico*, Madrid, 5-VII-1890, p. 3.

Figúrense lo más extraordinario, lo inconcebible, lo sobrenatural, y sólo así tendrán una débil idea de la gracia y el interés de El chaleco blanco. Pues ¿y la música? Colosal, hombre, colosal... ¡Le digo a Vd. que jamás ha compuesto Chueca cosa parecida!

El buen sentido (anoche): Hay que rebajar algo. La verdad es que las exageraciones de los amigos indiscretos han perjudicado a los autores. Coloquemos en el fiel la balanza. *El chaleco blanco* no es lo mejor que ha escrito Ramos Carrión; ni la música de Chueca resulta ser la más fresca, la más original, ni la más vivaracha que ha compuesto hasta ahora.<sup>81</sup>

Esas opiniones determinaron sin duda el éxito y recepción del músico y su obra. Interesante resulta también otra de las reseñas publicadas tras el estreno, en la que se muestra el público asistente a la representación:

Había congregado en la reducida sala del Teatro Felipe un público numeroso, elegante, distinguido, el público que no se pierde un estreno en el Español, en la Comedia o en el Real, público compuesto de damas de gran mundo, luciendo sus más exquisitos tocados de verano, autores, actores, literatos, periodistas, hombres políticos, banqueros... la flor y la nata, en fin, de la sociedad madrileña.<sup>82</sup>

Como se observa, las clases más populares de Madrid no fueron las únicas consumidoras de la música de Chueca. A pesar de que el origen del género chico estaba asociado a un público de escasos medios económicos, «más que un lugar de expresión

---

<sup>81</sup> BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales», en *La Época*, Madrid, 27-vi-1890, p. 2.

<sup>82</sup> «Espectáculos. Felipe», en *La Iberia*, Madrid, 27-vi-1890, p. 3.

de las clases populares fue un lugar de encuentro de toda la sociedad».<sup>83</sup> De este modo, tal y como advierte el musicólogo Víctor Sánchez, habría que revisar la repetida afirmación del carácter popular del público del género chico, ya que no todo Madrid tenía acceso a los teatros por horas debido a que el ingreso económico iba destinado principalmente a la alimentación.<sup>84</sup> Esta aclaración desmontaría a su vez el tópico originado en la época de considerar a Chueca como el músico de las clases populares. Aunque las clases más bajas de Madrid originaron un sentimiento identitario mayor con Chueca, lo cierto es que nos encontramos ante una clase burguesa que también es consumidora de la música del maestro. Precisamente, esta audiencia de clase media nos conduce a otro de los agentes de difusión y comercialización empleados por los empresarios: las ediciones de sus zarzuelas. La clase burguesa pudo acceder a las distintas transcripciones y ediciones que se hicieron de las obras del músico.<sup>85</sup>

Aparte de las estrategias comerciales de las empresas teatrales, los acontecimientos políticos también condicionaron el futuro de las obras, como fue el caso de la zarzuela *Cádiz*, estrenada en el Teatro Apolo el 20 de noviembre de 1886.<sup>86</sup> Al éxito de la obra se le sumó una campaña política. El gobierno español decidió con motivo de la Guerra de Cuba (1895-1898) utilizar la «Marcha de Cádiz» como himno bélico para acompañar los vítores esperanzadores de la guerra. Incluso llegó a proponerse como himno nacional, y se organizó un concurso para dotar a la composición de una letra más apropiada a la situación.<sup>87</sup> El Gobierno se preocupó de alentar el fervor patriótico entre los españoles, organizando diversos actos, y a Chueca se le concedió la Cruz del Mérito

---

<sup>83</sup> SÁNCHEZ, Víctor. "La revista *La Gran Vía*: representaciones sociales a través de la música en el género chico". *La zarzuela y sus caminos*. Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.). Berlín, Lit Verlag, 2016, p. 138.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Véase MEJÍAS, Enrique. «La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca...», p. 119

<sup>86</sup> «Los estrenos», en *La Época*, Madrid, 21-XI-1886, p. 1.

<sup>87</sup> «El certamen de "El Imparcial". ¡Viva España! Himno nacional», en *El Imparcial*, Madrid, 26-II-1896, p. 1.

Militar como si hubiese llevado a cabo una acción heroica.<sup>88</sup> Sus autores gozaron del inapreciable placer de oírla en las calles, en plazas de toros,<sup>89</sup> en manifestaciones para ovacionar a la patria y en las funciones de los teatros por petición del público. Este fue el caso de la cuarta representación de *La bohème* (1896) de Giacomo Puccini (1858-1924) en el Teatro del Príncipe Alfonso (16-IV-1898), en la que el público pidió escuchar la marcha en el último intermedio de la ópera.<sup>90</sup>

En este punto debemos tratar una cuestión trascendental para entender el giro de una parte de la historiografía «contra» el género chico: la guerra contra Estados Unidos y el posterior desastre colonial.

Tras la derrota de las tropas españolas, la «Marcha de Cádiz» dejó de interpretarse y Chueca fue acusado de haber aumentado con su música las esperanzas de vencer a los Estados Unidos.<sup>91</sup> A pesar de estas acusaciones negativas, la carrera de Chueca mantuvo su popularidad, dado que el músico siguió estrenando sus obras en los teatros dedicados al género chico. Aun así, lo cierto es que después de 1898 el sainete lírico «de costumbres populares» de los años 90 dejó de funcionar comercialmente en las grandes salas.<sup>92</sup>

Todos los discursos anteriores nos hacen cuestionarnos hasta qué punto llegó a ser real el triunfo de las obras del madrileño pues, como hemos mostrado, Chueca y sus composiciones estuvieron sujetos a estrategias de venta puestas en acción por los directivos de los teatros y los editores. Además, la historiografía posterior al músico también se tomó la licencia de encumbrar ciertas obras como, por ejemplo, *El año*

---

<sup>88</sup> MATAMOROS. «El Himno nacional. Crónicas madrileñas», en *La Época*, Madrid, 17-II-1896, p. 1.

<sup>89</sup> CHISPA. «La corrida de ayer», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-V-1898, p. 2.

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> VILLALBA MUÑOZ, LUIS. *Últimos músicos españoles del siglo XIX...*, p. 111.

<sup>92</sup> MEJÍAS GARCÍA, Enrique: "Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema". *Quodlibet*, n.º 55, 2014, p. 17.

<sup>92</sup> DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico...*



*pasado por agua*. En la mayoría de estas monografías se obvian las críticas negativas que algunas de sus zarzuelas recibieron el día de su estreno, dando a entender que el estrepitoso éxito alcanzado perteneció a la primera representación y no cuando la obra se asentó en el gusto de los oyentes.

A finales del siglo XIX, Chueca escribió otros sainetes y zarzuelas como *De Madrid a París* (1889), *Los descamisados* (1893), *Los inocentes* (1895) o *Las zapatillas* (1895). Cuatro éxitos que marcaron récords de público pero que, sin embargo, no han sobrevivido en el repertorio como las anteriores. La mayoría de las historias de la música suelen resumir el extenso catálogo del maestro en *La canción de la Lola*, *La Gran Vía*, *Cádiz*, *El año pasado por agua* y *Agua, azucarillos y aguardiente*. Podemos pensar que la consolidación de estas composiciones como obras canónicas de Chueca se deba, por un lado, a la fuerte campaña comercial –o política, como en el caso de *Cádiz*– generada por el interés de los empresarios de destacarlas; y en segundo lugar, porque historiadores como Deleito y Piñuela han continuado propagando esas obras encumbradas por la prensa de la época, además de aportar sus propias interpretaciones del pasado.<sup>93</sup>

### Una fractura historiográfica: ¿Un músico infravalorado o sobrevalorado?

---

En esta aproximación a los discursos historiográficos generados en torno al músico y a su obra escénica, llegamos a la conclusión de que alrededor de la figura de Chueca se organizó una campaña comercial –de la que no olvidemos que el músico era consciente y se benefició– liderada por los empresarios. Como se puede observar, no solo las características musicales y literarias de sus obras hicieron del músico un personaje único.

La figura de Federico Chueca y su producción artística se vieron afectadas, en primer lugar, por la valoración que se tenía de la zarzuela y del género chico. Así, se estableció un grupo de detractores y otro de seguidores del compositor solo por su pertenencia emblemática a este género. Ahondando en esta cuestión, se observa una fractura historiográfica en la recepción del compositor madrileño entre aquellos que defendieron a Chueca por ser partidarios de la zarzuela y los que, al apostar por una visión elitista y elevada del arte musical, excluyeron al músico de la nómina de compositores importantes del momento como fue el caso de Rafael Mitjana<sup>94</sup> o el Padre Villalba.<sup>95</sup> Además del desdén que muchos manifestaron hacia el género, la minusvaloración de Chueca vino también de la mano de su escasa formación musical. La necesidad de colaboradores para instrumentar sus obras afectó negativamente a la imagen del compositor. Para los detractores, Chueca jamás podría ser considerado un genio musical por esa carencia de formación.

Como se ha señalado en este artículo, habría que cuestionar las deficiencias técnicas que se le achacaron, y considerar esa ignorancia como la mejor virtud del músico. Esta idea necesitaría de un análisis mucho más profundo de su producción, lo que abre vías para futuros trabajos musicológicos. Asimismo, muchas de las ideas expuestas a lo largo de este trabajo darían lugar a otros estudios.

Por otro lado, la historiografía ha mantenido varios tópicos generados por la prensa que han construido la imagen del compositor. Se dijo de él que su música era graciosa, pegadiza y madrileña, unos rasgos que conectaron con los espectadores y generaron un sentimiento identitario. Sin duda, el tópico de Chueca como el representante de la música madrileña ha sido la idea que más lo ha caracterizado, a

---

<sup>94</sup> Véase MITJANA, Rafael: *La música contemporánea en España*. Madrid, Fernando Fé, 1901. / MITJANA, Rafael: *Ensayos de crítica musical (primera serie)*. Madrid: Fernando Fé, 1904.

<sup>92</sup> Véase VILLALBA MUÑOZ, Luis: *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier, 1914.

pesar de que su producción teatral también se ambientó en ciudades como Cádiz y Murcia o lugares alegóricos. Lo cierto es que esos rasgos de su estilo vinculados a Madrid no fueron peculiares en su persona. Chueca participó, junto al resto de autores del género chico, en la creación de una visión idealizada y optimista de Madrid establecida por el teatro por horas que parece que, efectivamente, fue asumida por el pueblo.

La aportación del maestro al teatro por horas –dedicó los cuarenta años de su trayectoria profesional a este sistema de producción–, junto al apoyo empresarial y de la crítica, contribuyeron a consagrarlo como el más importante de los compositores de zarzuela del siglo XIX. Así, su gran aceptación no se debió solamente a las características musicales y literarias que caracterizaron sus obras y que calaron tan profundamente en el público, sino que contó con el apoyo de empresarios y editores, y una amplia red de agentes (teatros, organillos, ediciones...) para la difusión de su música. Todos estos factores intervinieron en la configuración de su personalidad como músico pero han sido obviados por la historiografía a la hora de valorar su obra, dando lugar a arbitrariedades y tópicos discutibles asociados a su imagen.

En este artículo se ha ofrecido una aproximación crítica a las diferentes posiciones historiográficas que han conformado la figura de Chueca, atendiendo al contexto histórico en el que se generaron. Son muchas las cuestiones planteadas en este trabajo que abren vías a futuras investigaciones como son el caso del análisis del proceso creativo en el teatro por horas, las dinámicas empresariales, el hecho de por qué Chueca no está dentro de la nómina de músicos nacionalistas o comparar su caso con el de tantos compositores del ámbito del teatro musical popular que nunca orquestaron sus partituras. También sería oportuno profundizar todas estas cuestiones a través del análisis musical de sus obras y poder avalar interrogantes surgidos como la supuesta carencia de formación técnica del músico.

## Bibliografía

---

- ALONSO, Celsa / CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- AMORÓS, Andrés. *La zarzuela de cerca*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
- CARMENA Y MILLÁN, Luis. *Cosas del pasado*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1904.
- CARRERAS, Juan José. *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5: La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Historia gráfica de la zarzuela I: músicas para ver*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 1999.
- \_\_\_\_\_. *Historia gráfica de la zarzuela III: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU), 2001.
- \_\_\_\_\_. *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006.
- ESPÍN TEMPLADO, M<sup>a</sup> Pilar. "Federico Chueca y el casticismo madrileño". *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, n.º 232, pp. 126-130.
- FRANCOS RODRÍGUEZ, José. *De las memorias de un gacetillero*. Madrid, Renacimiento, 1895.
- \_\_\_\_\_. «Cuando el rey era niño». *De las memorias de un gacetillero*. Madrid, Imprenta J. Morales Mantuano, 1895.
- GARCÍA FRANCO, Manuel. «La suerte de un encuentro». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, no. 232, pp.120-124.
- G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1995.
- GRAS Y ELÍAS, Francisco. *Músicos españoles nacidos en el S. XIX*. Barcelona, La Música Ilustrada, 1900.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino. *Federico Chueca. El alma de Madrid*. Madrid, Lira, 1992.
- JASSA HARO, Ignacio. «El "mito Chueca": genio musical y excelencia gestora». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, n.º 232, pp. 114-118.

- LOLO, Begoña. «La zarzuela en el pensamiento de Felipe Pedrell: historia de una controversia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 2 y 3, 1996-97, pp. 319-125.
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., *Los teatros de Madrid*. Madrid, [José Ruiz Alonso], 1947.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Flores que cobran vida o lo tuyo es puro teatro. La obra no zarzuelística de Federico Chueca». *Scherzo*, julio-agosto 2008, año XXIII, n.º 232, pp. 133-136.
- \_\_\_\_\_. «La edición y difusión comercial de la obra de Federico Chueca: un músico de éxito en el Madrid del último tercio del XIX». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 17, 2009, pp. 101-130.
- \_\_\_\_\_. «Manuel de Falla en el contexto del género chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema». *Quodlibet*, n.º 55, 2014, pp. 7-39.
- \_\_\_\_\_. «Cuestión de géneros. La zarzuela española frente al desafío historiográfico». Tobias Brandenberger (ed.). *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín, LIT Ibéricas 5, 2014, pp. 21-44.
- MITJANA, Rafael. *La música contemporánea en España*. Madrid, Fernando Fé, 1901.
- PARDO CAYUELA, Antonio. *Rafael Mitjana (1869-1921). Trayectoria de un musicólogo, compositor y diplomático regeneracionista*. Director: Dr. Jaume Carbonell i Guberna. Tesis de doctorado. Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte, 2013.
- PEDRELL, Felipe. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos y modernos*. Barcelona, [s.n.] (Tipografía de Don Víctor Berdós y Feliu), 1897, vol. I.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*. Madrid, Zozaya, 1881 (reed. facs. con introducción de Luis G. Iberní, ICCMU, 2004).
- ROMERO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Concepción. «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, pp. 261-310.
- RUIZ Y CONTRERAS, Luis. *Desde la platea*. Madrid, [J. Rodríguez], 1894.

SAGARDÍA, Ángel. *Federico Chueca*. Temas Españoles, no. 374, Madrid, Publicaciones Españolas, 1958.

SÁNCHEZ, Víctor. «La revista *La Gran Vía*: representaciones sociales a través de la música en el género chico». Tobias Brandenberger y Antje Dreyer (eds.) *La zarzuela y sus caminos*. Berlín, Lit Verlag, 2016, pp. 137-160.

SOBRINO, Ramón. «Federico Chueca». *Diccionario de la Zarzuela: España e Hispanoamericana*. Emilio Casares (coord.). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2006, pp. 476-481.

TORRES CLEMENTE, Elena. «El "Nacionalismo de las esencias". ¿Una categoría estética o ética?». *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Logroño, Universidad de La Rioja, Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 27-51.

\_\_\_\_\_. *Las óperas de Manuel de Falla de La vida breve a El Retablo de Maese Pedro*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.

ZURITA, Mariano. *Historia del género chico*. Madrid: Prensa Popular, 1920.

### **Prensa periódica**

ALEGRÍA, JOSÉ. «Crónica de la semana», en *La España*, Madrid, 14-VI-1887.

ASENJO BARBIERI, FRANCISCO. «Música popular», en *La Ilustración artística*, Barcelona, no. 44, 29-X-1882.

BOFILL, Pedro. «Veladas teatrales», en *La Época*, Madrid, 27-VI-1890.

CARMENA Y MILLÁN, Luis. «Un error del Sr. Cañete», en *El Liberal*, Madrid, 26-VIII-1889.

CASTRESANA, Luis de. «En el cincuentenario de su muerte. Chueca y Madrid», en el *ABC*, Madrid, 5-VII-1958.

CHISPA. «La corrida de ayer», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-V-1898.

CAVIA, Mariano de., «Chueca y su pueblo», en *El Imparcial*, Madrid, 21-VI-1908, p. 1.

JACKSON VEYÁN, José: «A mi buen amigo Miguel Ramos Carrión», en *Madrid Cómico*, Madrid, 5-VII-1890.

LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón. «Federico el Grande», en *ABC*, Madrid, 28-X-1926.

MARTÍNEZ OLMEDILLA, A., «Los maestros. Federico Chueca», en *Por esos mundos*, Madrid, 1-IV-1906.

MATAMOROS. «El Himno nacional. Crónicas madrileñas», en *La Época*, Madrid, 17-II-1896.

MITJANA, Rafael, «Federico Chueca», en *La Época*, Madrid, 12-V-1896.

NIEVA, Francisco. «Federico Chueca y la literatura de su tiempo», en *ABC*, Madrid, 3-IV-1991.

«Crónica de la capital», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9-V-1855.

«Sección de espectáculos», en *El Imparcial*, Madrid, 9-VI-1875.

«Noticias de espectáculos», en *El Globo*, Madrid, 11-IX-1878.

«Edición de la noche», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-IX-1878.

«Edición de la noche», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-XII-1878.

«Señor director de *El boletín de loterías y de toros*», en *El boletín de loterías y de toros*, Madrid, 26-VI-1880.

«Los estrenos», en *La Época*, Madrid, 21-XI-1886.

«Espectáculos. Apolo», en *La Iberia*, Madrid, 11-II-1887.

«Teatros», en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-II-1887.

«Los teatros. Apolo», en *La Monarquía*, Madrid, 2-III-1889.

«Noticias teatrales. Apolo», en *La República*, Madrid, 2-III-1889.

«Diversiones públicas. Apolo», en *La Justicia*, Madrid, 2-III-1889.

«Noticias de espectáculos», en *La Correspondencia de España*, Madrid, 3-III-1889.

«Los teatros de Madrid. Apolo», en *La España artística*, Madrid, 8-III-1889.

«Diversiones públicas», en *El Liberal*, Madrid, 28-VI-1889.

«Los teatros. Felipe», en *La Monarquía*, Madrid, 29-VI-1889.

«Diversiones públicas», en *La Época*, Madrid, 11-I-1898.

«Espectáculos. Felipe», en *La Iberia*, Madrid, 27-VI-1890.

«Espectáculos para hoy», en *El Imparcial*. Madrid, 21-XI-1895.

«El certamen de "El Imparcial". ¡Viva España! Himno nacional», en *El Imparcial*, Madrid, 26-II-1896.

«En la academia de Bellas Artes de San Fernando. Recepción del maestro Serrano», en  
*El Imparcial*, Madrid, 4-xi-1901.

«En el Teatro Real. La función de la prensa», en *El Imparcial*, Madrid, 24-i-1903.