

Ensalada criolla. La música de la “Apoteosis” final, de Eduardo García Lalanne

Adrián Placenti. Academia Porteña del Lunfardo | adrianplacenti@hotmail.com
ORCID: 0009-0006-1992-4715

DOI: <https://doi.org/10.46553/riim.2026.7439>

Resumen

La revista *Ensalada criolla* ha sido un punto destacado en el desarrollo del género teatral musical rioplatense. Muestra de una búsqueda artística de época, resulta un exponente claro de un proceso tendiente a incorporar —y hacer propios— signos y elementos culturales con identidad rioplatense y nacional, a partir de una expresión artística foránea como era la zarzuela española, para adaptarla y transformarla en una expresión propia. El presente trabajo desarrolla un panorama general de *Ensalada criolla*, detalla datos de la figura del compositor, Eduardo García Lalanne, y culmina con un análisis del último número musical y cierre de la revista, llamado “Apoteosis”.

Palabras clave: revista, nacionalismo, Lalanne, teatro musical, criolla.

Ensalada criolla. The Music of the Final “Apotheosis”, by Eduardo García Lalanne

Abstract

The musical revue *Ensalada criolla* has been a highlight in the development of the Río de la Plata musical theater genre and exemplifies an artistic quest of its time. It is a clear example of a process aimed at incorporating and appropriating cultural symbols and elements with Río de la Plata and national identity, starting from a foreign artistic expression such as the Spanish Zarzuela, adapting and transforming it into its own. This work presents a general overview of *Ensalada criolla*, details information about the composer, Eduardo García Lalanne, and culminates with an analysis of the Musical Revue’s final number, “Apotheosis”.

Keywords: revue, nationalism, Lalanne, musical theater, criolla.

* * *

1. Hacia la reafirmación de la identidad rioplatense y nacional

En enero de 1898, en el Circo Pabellón General Lavalle ubicado en Libertad y Tucumán, la compañía de los Podestá estrenó en la ciudad de Buenos Aires la revista *Ensalada criolla*, con argumento del escritor uruguayo Enrique De María y música del compositor argentino Eduardo García Lalanne, con gran éxito. Tanto desde lo argumental como desde lo musical, esta obra es un punto destacado en la consolidación del teatro musical vernáculo. Reúne e incluye elementos de lo que podríamos llamar una ‘aclimatación’ y adaptación de la zarzuela española a un nuevo entorno social. Dichos elementos irán nutriendo y gestando los géneros que conocemos como la ‘revista criolla’ y el ‘sainete criollo’. Por nombrar algunos de esos elementos puntuales en esta obra,

tenemos la adaptación del número de los tres ratas de la zarzuela española *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde, que pincela un ambiente madrileño bajo el ritmo musical de una jota, devenido en el número de los tres compadritos rioplatenses: el “Rubio Pichinango”, el “Pardo Zipitria” y el “Negro Pantalión”, bajo el ritmo musical del tango conocido y popularizado como *El rubio Pichinango*, que además, no es más que una adaptación del tango popular *No me tires con la tapa de la olla*. Encontramos también la inclusión de otros tangos populares, que eran famosos en ese entonces en La Reina del Plata —como, por ejemplo, la utilización de la música de *El Queco*, pero con una letra adaptada a la revista—. La obra además incorpora personajes gauchescos; se hace referencia a “Santos Vega” y “Poca Ropa”, o incluso un gaucho canta un ‘estilo’ hablando sobre “el rico suelo americano”. También se incluyen algunos términos lunfardos y ciertas expresiones en ‘cocoliche’. Es decir, de algún modo compila y se apropia del vasto universo rioplatense de la época.

Asimismo, específicamente el cuarto cuadro —el final de la obra llamado “Apoteosis”— reúne elementos que comparten esta búsqueda de formas y expresiones locales; desde lo argumental, incorpora un texto expresamente referido a la Nación Argentina y desde lo musical, realiza expresas citas del Himno Nacional Argentino.

Es claro el proceso mediante el cual este género teatral-musical, ‘la zarzuela española’, se aclimata, para tomar finalmente formas y maneras propias en el Río de la Plata. Estos son procesos de ‘ida y vuelta’ que, de alguna manera dinámica, transitan una ‘retroalimentación’ entre el público; median así sus gustos y predilecciones, por un lado, y la producción y la oferta artística, por el otro. Se incorporan elementos propios de la sociedad —porteña, en este caso— acercándose a ella.

Simultáneamente, es esa sociedad porteña que, mediante la elección y predilección de esos determinados elementos con los que se siente identificada, se va apropiando de esta expresión artística y desarrollando características con sello propio, que la diferencian de su punto de origen. Resulta curioso, desde mi punto de vista, que una vasta bibliografía acerca del movimiento musical nacionalista argentino soslaye el aporte de este tipo de obras populares —cuando el llamado ‘género efímero’ fue un movimiento vigoroso y de gran aceptación en la sociedad— y hace hincapié, en cambio, en el desarrollo de la música llamada ‘erudita’ o ‘clásica’, en concordancia con el nacionalismo musical europeo. En ese sentido, rescato la mirada de Raquel Prestigiácomo refiriéndose a *Ensalada criolla*: “[...] en la época, ese título jugaba dentro la textualidad que precedió a los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo: la formación del ‘Ser Nacional’[...]”.¹

2. La revista criolla

La revista es una forma de teatro musical y su estructura está formada por yuxtaposición de escenas breves con números musicales o coreográficos. Es un continuo de cuadros sin una trama lineal y cada uno de ellos posee un carácter propio. La temática habitual gira en torno a la actualidad política, social o cultural. Los personajes, muchas veces, son figuras reconocibles de aquella actualidad o bien, personajes arquetípicos. Esta característica le imprime una gran flexibilidad y por eso encontramos muchas veces variantes entre puestas de distintos momentos, que atienden a los intereses cambiantes de la sociedad o el ‘éxito’ o ‘fracaso’ de alguna escena, personaje o música incluida. Históricamente, tiene antecedentes directos en formas teatrales desarrolladas en los

¹ Raquel Prestigiácomo, *En busca de la revista perdida* (Buenos Aires: Ediciones Coligue, 1995), 38.

circuitos urbanos de París y Madrid durante el siglo XIX. Tal como señala Gonzalo Demaría,² el género se nutre de espectáculos parisinos ligados a la *revue* y a la cultura del *café-concert*, caracterizados por la sucesión de cuadros breves y la alusión a la actualidad, con el predominio del comentario satírico sobre la narración dramática. Estos modelos, reelaborados en el ámbito madrileño y articulados con la tradición del género chico, ingresaron al Río de la Plata a través de compañías itinerantes y repertorios importados. La revista criolla entonces se constituyó a partir de una doble mediación, que fue adaptada a las condiciones culturales, lingüísticas y sociales de Buenos Aires.

Como relaté anteriormente, es teatro en esencia efímero. El género se define por una lógica de producción ligada a la inmediatez y no apunta a ningún tipo de fijación estable del texto ni de la música: está estrechamente ligado a las coyunturas de representación y de la realidad. Por lo tanto, encontramos frecuentemente cambios en los libretos, variabilidad de los números musicales y reformulación de los cuadros. Es decir, el ajuste de la obra y la puesta en escena es permanente. La revista realiza una revisión del presente buscando interpelar a un público contemporáneo. El propósito principal suele ser el entretenimiento, aunque también se configura como un espacio para el comentario sobre el contexto social y político, muchas veces desde la sátira y el humor. Con respecto al papel de la música en la revista, se alternan solos, dúos y tríos vocales, coros y pasajes instrumentales con partes dialogadas; se pueden incluir, asimismo, momentos coreográficos, habitualmente escritos para una orquesta teatral de formato pequeño.

En cuanto a su configuración local, vinculada con el denominado “género chico”, es entonces básicamente una variante de la zarzuela española que fue adaptándose a las condiciones socioculturales del ámbito rioplatense. La zarzuela comienza a adquirir popularidad en Buenos Aires a partir de la década de 1860, a través de compañías españolas itinerantes que presentaban repertorios madrileños en salas como el antiguo Teatro Colón y el Teatro Victoria. Durante la década de 1880, el género alcanzó una notable difusión, al punto de que al menos cinco teatros de la ciudad estaban dedicados casi exclusivamente a su representación. Un momento importante en este proceso se produce en 1885, cuando el compositor Manuel Fernández Caballero arriba a Buenos Aires con una compañía de zarzuela procedente del Teatro Apolo, de Madrid. Se presentó con gran éxito durante casi un año y ofreció obras del propio Caballero y de otros compositores españoles. Este es el inicio de una etapa de aclimatación del teatro musical español en el Río de la Plata. Los personajes comenzaron a representar estereotipos rioplatenses, la música fue incorporando ritmos y giros asociados a tradiciones folclóricas locales —en lugar de las jotas y pasodobles característicos del repertorio peninsular— y músicos, autores e intérpretes nacionales pasaron a ocupar un lugar central en la escena. Desde entonces, el teatro musical nacional se fue configurando a partir de aquellos materiales importados, pero reinterpretados y resignificados en función de las condiciones sociales, culturales y artísticas del contexto local, para tomar con el tiempo sus propias características.

3. Ensalada criolla

“Ensalada criolla: revista callejera de costumbres criollas”. Así versa el título de la obra, que aclara de manera expresa y hasta redundante una intención artística: el énfasis en ‘lo criollo’. Es importante, en mi opinión, resaltar esa intención y búsqueda, que es producto expreso de una voluntad. El texto, estructurado en un acto único y cuatro cuadros, fue escrito por Enrique De

² Gonzalo Demaría, *La revista porteña: teatro efímero entre dos revoluciones (1890–1930)* (Buenos Aires: INET, 2011), 13.

María, autor uruguayo de extensa trayectoria; la música estuvo a cargo del maestro Eduardo García Lalanne.

En cuanto a su fecha de estreno, hay una discrepancia entre lo expuesto por Podestá en sus memorias —libro editado en 1930— y la publicación o noticia más antigua conservada del argumento, impresa en 1898. Podestá dice haberla estrenado el 27 de enero del 98:

“En la calle Libertad y Tucumán (hoy Escuela Roca), con el nombre de Circo General Lavalle, debutamos el 1° de enero de 1898 [...]. El 27 de ese mismo mes estrenamos *Ensalada criolla* [...]. Tuvo gran éxito y se representó cientos de veces. Fue la primera revista que, nacida en el circo, conquistó después muchísimos teatros”.³

En el libreto, en cambio, dice haberse estrenado el 17 de enero de 1898 por la compañía dramática Podestá-Scotti y que fue representada de manera ininterrumpida durante cien noches, al menos hasta el 2 de mayo de ese mismo año.⁴

A propósito del papel histórico de la obra, resulta muy interesante la valoración que Gonzalo Demaría realiza de *Ensalada criolla*:

“Es necesario llegar hasta 1898 para encontrar la piedra miliar de la revista criolla de la primera época. No es que *Ensalada criolla* sea mucho más original que las anteriores: de hecho, en ella aparecen —una vez más— los tres ratas (en su versión criolla y atorrante, El Rubio, El Pardo y El Negro), los estereotipos (Un inglés, Un payador, Un vendedor de diarios), el comienzo prepirandelliano en el que un artista anuncia la supuesta suspensión de la representación de la pieza (ya visto ocho años antes en “De paseo en Buenos Aires”) y la apoteosis final. La importancia de esta obra está en un mero hecho histórico: la concurrencia de un autor, un músico, una compañía y un público criollos. Eran los dos primeros, los ya citados Enrique De María y Eduardo García Lalanne, y sus intérpretes, los Podestá, célebres artistas rioplatenses que solo unos años antes habían estrenado *Juan Moreira* (1884), drama gauchesco e hito del teatro nacional. Así, para muchos historiadores y críticos del teatro nacional *Ensalada criolla* es ‘la primera revista criolla’. Ya hemos visto que esto es por lo menos discutible. Antes de 1898 ya hubo estrenos de revistas con por lo menos uno de los autores nacidos en el país, aunque siempre representadas por compañías españolas”.⁵

Ensalada criolla incorpora motivos melódicos que ya transitaban antes el repertorio musical popular. Conviene precisar que dichas melodías circulaban con versos diferentes, lo que implicó necesariamente un trabajo de adaptación, es decir, la elaboración de nuevas letras y su articulación con el desarrollo argumental de la pieza. En ese sentido, la decisión de emplear este procedimiento no puede atribuirse de manera exclusiva al compositor, sino que debió haber sido consensuada entre García Lalanne y Enrique De María (con participación también de los actores muy posiblemente); es razonable suponer que la adaptación de los textos se realizara de manera conjunta.

4. Eduardo García Lalanne

Aunque en la actualidad es habitual referirse al compositor como Eduardo García Lalanne, históricamente diversos documentos o publicaciones lo nombraban de manera diversa, lo que dificulta un poco seguir su trayectoria: así, lo encontramos también como Eduardo García,

³ José J. Podestá, *Medio siglo de farándula: memorias* (Río de la Plata: Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930), 108.

⁴ Enrique De María, *Ensalada criolla* (Buenos Aires: Tipografía La Moderna, 1898), 1.

⁵ Demaría, *La revista porteña...*, 58.

Eduardo F. García o El Maestro García. La primera biografía publicada que encontré es del año 1945 y está en la *Antología musical argentina*.⁶ Aunque no abundan muchos trabajos de su vida, rescaté algunos datos biográficos más, de un puñado de publicaciones.⁷

En cuanto al nacimiento de García Lalanne, las biografías consultadas difieren en su fecha. El dato consignado en la ya citada *Antología musical argentina* —y reproducido por otras biografías— es el correcto: 3 de mayo de 1863 fue el día de su nacimiento.

Entre las actividades que desarrolló se destaca la dedicación a la enseñanza. García Lalanne fue maestro de piano en el “Centro de la Región Leonesa”, institución de la colectividad española en Buenos Aires. Editó el libro *Teoría de la música*, cuya carátula consigna: “Teoría de la música, por Eduardo García. Texto aprobado por el Consejo Nacional de Educación para el uso de las escuelas. 1ª parte. Propiedad de la casa editora de J. A. Medina. Florida 119 – Piedad 909”.⁸

García Lalanne fue también director de orquesta en los teatros de zarzuela y se destacó como compositor de música para el teatro musical de su época. Escribió la música de unas cincuenta obras, entre zarzuelas, sainetes, operetas y revistas, tal como se detalla en la *Antología musical rioplatense*, editada por el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET). Musicalizó textos de autores de prestigio, como el propio De María, Enrique García Velloso, Nemesio Trejo, A. Fontanella, E. Buttaro y F. Parravicini, entre otros. Sus obras fueron puestas en escena por compañías de relevancia, como las de los Hermanos Podestá, F. Parravicini, R. Juárez y E. Gil. *Ensalada criolla*, *De Palermo a la luna*, *La trilla* y *Gabino el mayoral* figuran entre sus títulos más exitosos. Asimismo, pueden mencionarse como tangos de su autoría más difundidos, *Soy el rubio Pichinango*, *No me vengas con paradas* y *Zueco, que me voy del baile*, entre muchos otros que, al ser incluidos en piezas teatrales, alcanzaron gran notoriedad.

García Lalanne participó en la creación de una sociedad de autores. A partir de 1885 estuvo vinculado al Centro Orfeón Argentino. Formó y dirigió una compañía de declamación y canto orientada a actores argentinos, con el objetivo de poner en escena obras de autores nacionales y dirigió una escuela de solfeo. La gran cantidad de obras que musicalizó lo sitúa en el centro de la escena del teatro musical, como una figura de indudable valor y ampliamente reconocida en su época, tanto por el carácter de su música como por su oficio en el arte del teatro musical.

Escribió también la letra y la música de una zarzuela en tres actos llamada *La gitanilla*. Hay una crítica musical de la partitura en *La Gaceta Musical* (Buenos Aires) de 1887 donde se elogia al compositor y se pondera la obra en cuestión, aunque se observa o aconseja cariñosamente la necesidad de ahondar en sus estudios de orquestación. La nota no hace referencia al género específico de la obra y la menciona como “obra musical de largo aliento” en un párrafo y como “obrita” en otro. Por otra parte, hace referencia a algunos pasajes de la obra de corte zarzuelero.⁹ Unos meses más adelante, en la misma publicación, un pequeño párrafo destinado al juguete

⁶ José A. Saldías, *Antología musical argentina. Sección sainete argentino* (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura / Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1945), 21.

⁷ Antonio P. Castro, “Eduardo García Lalanne”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Cultural Argentina* N° 43 (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, segunda quincena mayo de 1949), 26; Vicente Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina* (Buenos Aires: Editorial Beta, 1961), 501; Tito Livio Foppa, *Diccionario teatral del Río de la Plata* (Buenos Aires: Argento, 1961), 323; Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Buenos Aires: FNA, 1971), 152; Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920* (Buenos Aires: Ediciones Lucci, 1988), 244.

⁸ Eduardo García Lalanne, *Teoría de la música* (Buenos Aires: Casa Editora J. A. Medina, ca. 1899).

⁹ “Músicos argentinos. Eduardo F. García”, *La Gaceta Musical* N° 5, 02 de febrero de 1887, 2.

cómico *El microbio del amor*, también con música de “Eduardo J. [sic] García”, menciona ya haber hecho la crítica de la “zarzuela” *La gitanilla*.¹⁰

La *Antología musical argentina* de Saldías señala, finalmente, que ya retirado de la actividad musical, el compositor escribió la rapsodia orquestal *Boceto andino*, que fue dada a conocer por el maestro Bruno Bandini en conciertos del conjunto dirigido por Miguel Giannone.¹¹

Merece una mención específica la obra titulada *El estado de un país* o *La nueva vía*, parodia de la zarzuela española *La Gran Vía*. Esta revista habría sido estrenada el 19 de diciembre de 1890 y encontré discrepancias respecto del teatro en que se estrenó: según Seibel fue presentada por la compañía de zarzuela en el Teatro Goldoni (ex El Dorado, en Rivadavia y Paraná),¹² mientras que Dillon señala su estreno en el Teatro Doria.¹³ Más allá de esto, la obra con texto de Eduardo Rico y música del maestro Eduardo García Lalanne incluiría tres motivos populares, los mismos que luego reaparecerían en *Ensalada criolla*. De hecho, haciendo referencia a *La nueva vía*, en la *Antología del tango rioplatense* se lee: “[...] en la revista de Enrique De María ‘Ensalada Criolla’ [...] García Lalanne volvió a incluir los tres temas mencionados, casi en el mismo orden y tonalidades”.¹⁴

En cuanto a la cantidad y detalle de las obras escritas por el Maestro Eduardo García Lalanne, en *El tango y la sociedad porteña* los autores afirman que rondarían los cincuenta y un títulos, casi todos de teatro musical.¹⁵ La cifra coincide con la enumerada por Pibernat y Saldías en la *Antología musical argentina*, donde se detalla un listado de las obras.¹⁶

Como director de orquesta de género chico, y en tal carácter, García Lannane visitó Perú y Brasil entre los años 1889 y 1895, según consta en un artículo del diario argentino *La Nación*, de 1914:

“Tras larga peregrinación artística a través de algunas repúblicas sudamericanas y especialmente en el Brasil donde ha trabajado seis años consecutivos, se halla de regreso entre nosotros al maestro Don Eduardo H. García, uno de los primeros iniciadores de la zarzuela nacional en la época en que nuestros autores entregaban sus ensayos teatrales a las compañías españolas. Entre los años 1889 y 1895 el maestro García colaboró con el celebrado Miguel Ocampo, D. Justo López de Gomorra, Nemesio Trejo y Ezequiel Soria. Ya había estrenado en el Onrubia (hoy Victoria) una ópera titulada *La gitanilla* cuyo éxito, afirmado en estas mismas columnas por Carlos Gutiérrez, le dio ascendiente sobre el público. Dedicado luego a la música ligera de los sainetes y zarzuelitas criollas hizo números que aún son populares como el dúo de ‘Gabino el Mayoral’, los tangos de ‘Los vividores’ y las décimas de ‘El Sargento Martín’. La nueva generación de autores nacionales dedicada a escribir para las compañías de zarzuela tendrá seguramente un eficaz colaborador con el maestro García”.¹⁷

Eduardo García Lalanne falleció el jueves 27 de mayo de 1937, a los setenta y cuatro años.

¹⁰ “Crónica”, *La Gaceta Musical*, N° 29, 26 de junio de 1887, 6.

¹¹ Saldías, *Antología musical argentina...*, p. XXIII.

¹² Beatriz Seibel, *Historia del teatro argentino: desde los rituales hasta 1930* (Buenos Aires: Corregidor, 2002), 250.

¹³ César Dillon y Juan Andrés Sala, *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria, Teatro Marconi* (Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997), 14.

¹⁴ Jorge Novati, *Antología del tango rioplatense (Vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920)* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980), 16. Agrega también que habría una partitura de la época, impresa con esos tres temas, partitura que no pude hallar.

¹⁵ Binda y Lamas, *El tango en la sociedad...*, 247.

¹⁶ Saldías, *Antología musical argentina...*, p. XX.

¹⁷ “Notas Sociales”, *La Nación*, 28 de marzo de 1914, 13.

5. La música de *Ensalada criolla*. Fuentes

5.1. El libreto

Encontré dos primeros libretos publicados, en 1898 y 1903, respectivamente. De la lectura, surge la posibilidad de identificar con precisión qué números son cantados, qué intervenciones corresponden a la orquesta y en qué momentos se desarrollan escenas musicales o de baile. Claramente, los libretos no consignan música escrita, pero resultan fundamentales para comprender la estructura musical de la obra. Por otra parte, tal cual lo expuesto anteriormente, las dos publicaciones presentan variaciones significativas, particularmente en el tramo final, que ocupa a este trabajo. Se detallan a continuación, los números musicales consignados en las ediciones de 1898 y de 1903 y se señala en cada uno de ellos qué material musical hay disponible, algo que detallaré más adelante. Obsérvese particularmente las diferencias del final. [Tabla 1].

Dos ediciones del libreto de <i>Ensalada criolla</i>	
Edición de 1898 “Impresa por Tipografía La Moderna, Talcahuano 371, Buenos Aires” Cuadro segundo 1. Asistente y Juana con orquesta. Tango. Escena 10 (hay partituras manuscritas). 2. Trío de Compadres con orquesta. Tango. Escena 16. Al final de la Escena 17 se indica: “Salen las 3 parejas bailando” (hay partituras manuscritas y partitura de editorial). Cuadro tercero 3. El Azúcar de Tucumán. Coro con orquesta. Escena 20 (hay partituras manuscritas). 4. Gaucho 2 con guitarra. “Rico suelo americano”. Estilo. Escena 22 (conservado a través de la grabación histórica de Arturo de Nava en 1907). 5. Se baila la Firmeza. Al final de la Escena 23 (es una danza tradicional). Cuadro cuarto – Apoteosis 6. La orquesta preludia una sordina, inmediatamente antes de la “Escena última” (hay partituras escritas).	Edición de 1903 “Imprenta, Litografía y Encuadernación de A. Borzone, Balcarce 371, Buenos Aires” Cuadro segundo 1. Asistente y Juana con orquesta. Tango. Escena 9 (ex Escena 10) (hay partituras manuscritas). 2. Trío de Compadres con orquesta. Tango. Escena 13 (ex Escena 16). Al final de la Escena 14 se indica: “Salen las 3 parejas bailando al son de la música” (hay partituras manuscritas). Cuadro tercero (con modificaciones sustanciales respecto de la edición de 1898) 3. El Azúcar de Tucumán. Coro con orquesta. Escena 16 (ex Escena 20) (hay partituras manuscritas). 4. El Payador (ex Gaucho 2) con guitarra. “Rico suelo americano”. Estilo. Escena 17, ex Escena 22 (Conservado en la grabación histórica de Arturo de Nava de 1907). 5. “Bailan el Pericón Nacional del maestro Don Antonio Podestá”, al final de la Escena 18, antes del Cuarto Cuadro. (hay partituras manuscritas del pericón y también de editorial. El pericón en cuestión sería seguramente el “Pericón por María” de Antonio Podestá con arreglo de Gerardo Grasso) Cuadro cuarto – Apoteosis 6. La escena representa a la INDUSTRIA, subida en un trono, coronando a los PRODUCTOS, mientras el CORO canta y baila una zamba, al compás de la música.

Tabla 1. Cuadro comparativo de los libretos de *Ensalada criolla*, de 1898 y 1903. Elaboración propia

5.2. Grabaciones

He localizado cuatro registros de grabaciones históricas de diversos números de la revista en torno a 1900, algo que habla de la popularidad alcanzada por *Ensalada criolla* en el momento en que el negocio de la discografía comenzaba en el mundo y en la Argentina. Así, tenemos los siguientes títulos: *Ensalada criolla. Dúo Niñera y Asistente*, interpretado por Ángel Gregorio Villoldo y Lola García, con acompañamiento de piano. La grabación fue realizada antes de 1908, sin que se conozca con precisión la ciudad o el país en que tuvo lugar. Se trata de un disco Zonophone, matriz 13386, consignado en la *Discography of American Historical Recordings*.¹⁸ Un segundo registro lleva por título *Ensalada criolla. El Queco*, interpretado por Ángel Gregorio Villoldo. Corresponde a un disco Columbia, matriz 55080, grabado en 1905 en Buenos Aires, Argentina, en la Casa Tagini.¹⁹ La referencia proviene de Enrique Binda y figura, asimismo, en la *Discography of American Historical Recordings*. En este caso, la grabación presenta un texto diferente tanto de lo que se canta en *Ensalada criolla* como de las letrillas tradicionales asociadas a este número (“Queco vení pal hueco, / Queco, te tengo que hablar”, etc.). Un tercer registro corresponde a *Ensalada criolla. Compadritos*, interpretado por Ángel Gregorio Villoldo. Se trata de un disco Columbia, matriz 55054, grabado en 1905 en Buenos Aires, Argentina, en la Casa Tagini. La referencia procede de Enrique Binda y figura asimismo en la *Discography of American Historical Recordings*.²⁰ El cuarto registro identificado es *Ensalada criolla. Canción*, interpretado por Arturo de Nava, quien canta el número del Payador, “Viejo Suelo Americano”. La grabación fue realizada el 31 de diciembre de 1907 en Buenos Aires, Argentina, con voz y guitarra. Corresponde a un disco Victor, matriz F-88, con Master Victor 98313 y Master Victor 62204.²¹

5.3. Partituras

Existen partituras manuscritas conservadas en la biblioteca del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en Buenos Aires. Hay tres tipos diferentes de las mismas: los juegos de partes individuales o *particelle* de los instrumentos de la orquesta (utilizadas para la ejecución de la obra en los teatros por la compañía Podestá), de las cuales se conservan al menos dos juegos; las partes de apuntar, de las que hay un par; y finalmente, una reducción para piano, manuscrita. Por diversas anotaciones manuscritas de los instrumentistas en dichas partes, se desprende que las mismas se usaron al menos entre 1907 y 1912, aunque seguramente se hayan usado más allá de esa franja temporal. En cuanto a las partes individuales, los juegos pertenecieron al “Archivo Lírico Dramático, José J. Podestá”.

Dichas *particelle* presentan, en general, tachaduras y anotaciones de los instrumentistas. Los dos juegos de partes de apuntar son reducciones de la orquesta para piano más las voces en pentagramas aparte, destinadas sobre todo al ensayo con los cantantes y donde constan sus melodías. Ambas partes se encuentran muy prolijas y en una de ellas figura la indicación: “Música:

¹⁸ UC Santa Barbara Library, *Discography of American Historical Recordings*, s.f. https://adplibrary.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000385090/13386-Ensalada_criolla

¹⁹ UC Santa Barbara Library, *Discography of American Historical Recordings*, s.f. https://adplibrary.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000085595/55080-El_queco

²⁰ UC Santa Barbara Library, *Discography of American Historical Recordings*, s.f. https://adplibrary.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000085569/55054-Ensalada_criolla_Compadritos

²¹ UC Santa Barbara Library, *Discography of American Historical Recordings*, s.f. https://adplibrary.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/600000400/F-88-Ensalada_criolla

Maestro Eduardo García”. No se especifica el tipo de voces. Las mismas se mueven dentro de un registro central, sin extremos. En lo que respecta al orgánico orquestal, se trata de una orquesta pequeña y las partes conservadas incluyen los siguientes instrumentos: flauta, oboe, clarinete en si bemol, trombón, trompeta en si bemol, gran caja y platillo, violín primero, violín segundo, viola y contrabajo. Asimismo, el INET conserva fotocopias de una partitura de editorial correspondiente al Terceto para piano y voz, que constituye una transcripción de la parte de apuntar. En la tapa puede leerse: “Tango. Terceto de la Revista de Ensalada Criolla. Letra de Don Enrique De María. Música del Maestro Eduardo F. García. Fue ejecutada con gran éxito por la Compañía Podestá Hermanos, del Teatro Apolo”. Esta partitura, que no consigna datos de editorial ni fecha, es con toda probabilidad de principios del siglo XX y ofrece un nuevo testimonio del proceso mediante el cual el tango —evidentemente, un género que ese momento gozaba de gran aceptación— se independiza de la escena teatral. Posteriormente, el propio INET incluyó este mismo terceto en su *Antología*, con una partitura de características similares, aunque con pequeñas diferencias en el acompañamiento pianístico, en cierto modo simplificado.

6. Cuarto cuadro: “Apoteosis”. Argumento y música

A continuación, la transcripción del cuadro IV, “Apoteosis”, tomada del primer argumento publicado en 1898:

“Mutación. Al foro, un sol de Mayo alumbrando la estatua del Gral. San Martín, a caballo. Sentada en un pedestal, la República. A los costados, formando un semicírculo, las catorce Provincias, cada una con su correspondiente escudo. Todos los tipos y productos, descubiertos y colocados según el buen criterio del director de escena. La orquesta preludiará una sordina.

ESCENA ÚLTIMA

LA REPÚBLICA:

¡Se levanta a la faz de la tierra,
una nueva y gloriosa nación,
coronada su sien de laureles
que el progreso fecundo le dio!

Largas fueron las luchas cruentas,
que sostuvo su heroico valor,
derrocando tiranos inicuos,
como a extraños temidos venció.

Pero al fin de diez lustros de lucha,
Ascendiendo a la cima veloz,
Con asombro del mundo, sus alas
Como el cóndor audaz desplegó.

Y ora muestra grandiosa, a la sombra
de su blanco y azul pabellón
los tesoros que dan sus arterias
impregnadas de sabia por Dios!

¡Argentinos, ser libres y unidos
es la causa de tanto esplendor,
y por eso la patria en su escudo,
libertad simboliza y unión!

No olvidéis tan profunda enseñanza,
Y de Mayo el magnífico sol

brillará, como hoy brilla alumbrando
¡¡¡la más grande y gloriosa nación!!!

Telón lento”.²²

Los finales apoteósicos ya eran frecuentes en las zarzuelas españolas. Están caracterizados por grandes despliegues corales, baile, música vibrante y resoluciones festivas con todos los personajes en escena. Así, por nombrar un par, *La verbena de la paloma* o la citada *La Gran Vía* tienen este tipo de final que busca el efecto de terminar la obra con emoción alegre, festiva y enérgica. Un final ‘a todo trapo’ y, muchas veces, afirmando el ‘Ser Español’, o bien, ‘Castizo’, en el caso de las zarzuelas. Es la idea o modelo tomado en *Ensalada criolla*. Hay una observación que resulta muy significativa: un final también llamado “apoteosis”, de similares características, fue un recurso que ya había utilizado De María con el maestro Antonio Videgain en Uruguay, en la obra llamada *A vuelo de pájaro*, unos años antes del estreno de *Ensalada criolla*, precisamente en 1895. Veamos las coincidencias: en la mencionada obra, la escena tiene lugar frente a la estatua ecuestre de José Artigas y en *Ensalada criolla* frente al busto de Don José de San Martín. En la obra uruguaya todos los personajes, junto a la Patria, entonan una “Sordina sobre motivos del Himno Nacional (uruguayo)” y en *Ensalada criolla* De María y García Lalanne retoman el recurso, adaptado a motivos culturales e himnódicos pero esta vez argentinos y, en ambos casos haciendo “preludiar una sordina” sobre motivos del himno nacional a la orquesta.

En cuanto al material musical encontrado, debo decir que de este número final disponemos únicamente de dos partituras. Una de ellas es un manuscrito para piano, que aparece consignado como cuarto número en solo uno de los dos juegos de apuntar.²³ Cabe aclarar que no incluye línea vocal y la partitura está escrita en los dos pentagramas correspondientes al sistema del piano. La segunda partitura de este número musical final es de los juegos individuales y pertenece a la trompeta. Continúo describiendo el material encontrado: uno de los dos juegos de *particelle* carece de la partitura de la trompeta (o bien se extravió o bien no estaba contemplada, aunque esto último me parece difícil ya que sí hay partitura de trombón y, habitualmente, se utilizaban los dos metales). En el otro juego de *particelle*, en cambio, sí hay dos partes de trompeta similares, pero en una sola de ellas está pautado este número final.²⁴ En la reducción para piano no aparece pautado este número. Este número final en la parte de trompeta tiene la indicación *ppp*, es decir, *muy pianísimo*.

El material encontrado abre una serie de reflexiones; ninguna que nos lleve a una conclusión taxativa, pero vale la pena explayarse. Por un lado, es llamativo que la gran mayoría del material encontrado carezca de este número, justo para un final apoteósico como plantea el argumento. Mi conclusión no es que se haya perdido, sino que claramente, al menos durante los años que se usaron esas copias manuscritas ya no se hacía este final. Por otro lado, al pautar aquello de que la “orquesta preludiará una sordina”, tal vez en alguna puesta haya sido un solo de trompeta el marco musical de este número. Además, tenemos que el segundo argumento impreso, el del año 1903, posee modificada la parte final, y no indica más aquello de que “la orquesta preludiará una sordina”. Para sumar a la reflexión, como las partes archivadas fueron utilizadas al menos entre 1907 y 1912,

²² De María, *Ensalada...*, 32.

²³ He consignado seis momentos musicales en la obra; pero aclaro que la numeración en las partes de apuntar o en las *particelle* solo enuncian los números orquestales, siendo tres en su gran mayoría (El dúo, el terceto y el coro), salvo la excepción a la que me estoy refiriendo, que incluye un cuarto número.

²⁴ Aclaración: no hay dos líneas de partituras de trompeta, la primera y la segunda, sino que se trata de la misma música y solo una de ellas tiene el cuarto número.

aunque estos límites temporales no son excluyentes ya que surgen de anotaciones de los músicos en los márgenes, cabe la posibilidad de que ya en ese momento, un poco alejado de la primera versión de la obra, el final haya sido resuelto de otra manera.

Volviendo al argumento, bajo el título “La República”,²⁵ se incluye la poesía final (que he transcripto anteriormente) compuesta por seis estrofas de cuatro versos cada una, en lo que se conoce como “cuarteta de arte mayor asonantada” con rima asonante en los segundos y cuartos versos, y libre en los primeros y terceros versos (10-10a-10-10a). No está publicada en forma de diálogo como el resto de la obra, sino que está presentada como poema. Tiene un encuadre distinto. El texto de “La República” es un canto a la Nación Argentina emancipada, sintetizando su independencia e incluyendo símbolos que hacen a su identidad, como el Cóndor, el “Blanco y Azul Pabellón”, el Escudo Nacional y el “Sol de Mayo”. Pero, además, contiene una expresa cita al Himno Nacional Argentino: los tres primeros versos de este número final corresponden a los versos 5to, 6to. y 7mo. de la primera estrofa del Himno Nacional Argentino completo y aprobado por la Asamblea General Constituyente el 11 de mayo de 1813 bajo el nombre de “Canción Patriótica”.²⁶

Llama entonces un poco la atención esta falta de partituras del número final, como así que tampoco el argumento publicado en 1898 aclare que se trata de un número cantado. Ahora bien, en la parte de apuntar donde está la música de este número final, hay una anotación agregada manuscrita en lápiz sobre la partitura, a modo de ‘pie para entrar’, que reproduce las últimas palabras del texto de “La República”: “La más grande y gloriosa Nación”. De ello se desprende que, luego de la intervención del personaje de “La República”, ‘la orquesta’ —o solamente la trompeta, tal vez— ejecutaría este último número instrumental, al menos, en algunas de las puestas en escena. Pero recordemos que hay una parte en piano, armonizada e incluso con diferentes texturas (la que está transcripta más abajo), lo que no coincidiría con que se haya ejecutado solamente en trompeta; si no ¿para qué escribirla? Esta aclaración resulta pertinente en mi opinión, dado que como anticipé, en los números finales de este tipo de obras solían confluír y participar todos los recursos escénicos: baile, canto, coro, orquesta y actuación. Seguramente, en distintos momentos y adaptándose a las circunstancias y modificaciones, la puesta haya sido diferente.

Para terminar, hago una observación más, que resulta muy curiosa. Volviendo a la música de este número, se observa llamativamente que la melodía de carácter himnódico se adapta perfectamente, sílaba por sílaba, a la primera cuarteta de la poesía, también de carácter himnódico, estableciendo una coincidencia clara entre letra y música. Esta correspondencia pierde cierta espontaneidad en la cuarteta siguiente, aunque se podría adaptar. Como dato para tener en cuenta, en la obra que había escrito De María en 1895 en Uruguay, también usó cuartetos de iguales características, un formato de rima que es usual, aunque no excluyente, en Himnos Patrióticos, como por ejemplo en el *Himno al Libertador General San Martín*, escrito por Segundo M. Argañaraz con música compuesta por Arturo Luzzatti.

Al analizar la música, encontramos que el número está escrito en Do menor, en un compás de 4/4, es de veintiséis compases de extensión dividido en dos sectores claros, un sector de diecinueve compases con barra de repetición y una coda de siete compases. Es música encuadrada en el sistema tonal europeo dominante en la época, con una melodía diatónica y armonía funcional sencilla. La idea musical es pequeña. Es una sola idea temática que se desenvuelve y desarrolla con

²⁵ No está demás aclarar que “La República” es uno de los personajes de la revista.

²⁶ Recordemos que el texto completo posee nueve estrofas de ocho versos y el coro.

antecedentes y consecuentes y, aquí lo relevante: con citas musicales al Himno Nacional Argentino. [Ejemplo 1].

La primera frase “A”, de ocho compases, muestra una textura de melodía acompañada por una fórmula en semicorcheas en un movimiento constante sin solución de continuidad hasta el final de los ocho compases y está estructurada en antecedentes y consecuentes, de a dos compases. El comienzo del tema, el primer antecedente de dos compases “a1”, es una melodía anacrúsica y una cita a un fragmento del Himno Nacional Argentino con una pequeña diferencia hacia el final. La cita corresponde a los compases del Himno Nacional Argentino en los que el coro canta los versos “Y los libres del mundo responden” (compás 38 del mismo).

Ensalada Criolla: La Apoteosis. Primeros compases



6 Himno Nacional Argentino. Compas 38



Ejemplo 1. García Lannane, *Ensalada criolla*. Se observa la coincidencia de la idea melódica con una pequeña diferencia de una nota de paso agregada en el final

A este pequeño antecedente, como he dicho anteriormente, le siguen melodías de dos compases “a2-a3-a4”, deteniendo el movimiento continuo en semicorcheas del acompañamiento y reposando en el V grado de la tonalidad en carácter suspensivo. A todo este primer sector pequeño que he llamado “A”, le sigue un segundo sector, un consecuente, conformado nuevamente por un antecedente y consecuente que llamaremos “B”. Primero, tenemos una melodía de dos compases “b1”, que hace una inflexión al relativo mayor Mi bemol, tras lo cual hay una progresión de dichos dos compases dirigiéndose esta vez a Sol menor “b2” y, en este punto, en el compás 13, continúan cuatro compases “b3”, que son una cita explícita al Himno Nacional, en el pasaje correspondiente al texto “¡Sean eternos los laureles!”. [Ejemplo 2].



Ejemplo 2. García Lannane, *Ensalada criolla*. Apoteosis. Se observa la cita de la frase del Himno Nacional Argentino “¡Sean eternos los laureles!” (cc. 13-16)

Luego de esta cita, el número concluye con una frase de tres compases. Estos diecinueve compases se repiten textualmente, como queda expresado en la partitura mediante barra de repetición. [Ejemplo 3]. A continuación, se presenta una coda de siete compases. La misma repite dos veces la melodía que corresponde en el Himno Nacional Argentino a la frase “Sean eternos los laureles” para culminar con una nueva cita, que alude ahora a los últimos y finales tres compases característicos del Himno Nacional Argentino.

The musical score is written for piano in 4/4 time, B-flat major. It consists of five systems of music, each with a treble and bass staff. The first system (a1) begins with a repeat sign and a 19-measure phrase. The second system (a2) continues the phrase. The third system (a3) continues the phrase. The fourth system (a4) continues the phrase. The fifth system (b1) begins with a 7-measure coda. The sixth system (b2) continues the coda. The score is labeled with 'a1', 'a2', 'a3', 'a4', 'b1', and 'b2' above the measures.



Ejemplo 3. García Lannane, *Ensalada criolla*. Apoteosis. Transcripción de la partitura manuscrita del último número.
Citas al Himno Nacional Argentino

7. A modo de reflexión final

El teatro musical en sus diversas expresiones como la revista, el sainete, etc., fue una rica expresión artística, de gran popularidad y aceptación por parte de un sector significativo de público rioplatense en los finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. A raíz de esto, hubo una producción importante de obras teatrales con música que, dicho sea de paso, hoy están en el olvido y muchas de sus páginas musicales definitivamente extraviadas.

Además, el género ínfimo formó parte del proceso de consolidación del ser nacional aportando al mismo, algo que injustamente se soslaya —a mi modo de ver— en las historias de la música, cuando se desarrollan temas ligados al nacionalismo musical en la Argentina. Si bien está claro que figuras como Alberto Williams o Julián Aguirre, por ejemplo, resultan centrales en el desarrollo de dicho nacionalismo musical, deseo puntualizar y tener en cuenta que por esos mismos años otras expresiones artísticas —en este caso, muy populares y dinámicas como ‘la revista’, ‘el sainete’ y

otras variantes del teatro popular— también contribuyeron a ese afianzamiento de una identidad social. En *Ensalada criolla* hay una voluntad expresa por hablar y decir desde ‘lo nuestro argentino’; está llena de personajes propios del Buenos Aires de entonces y de melodías populares en aquella época —con tangos, bailes como *La firmeza* o *El pericón* y canciones como *El estilo*—. La “Apoteosis” final reúne como símbolos inequívocos de esa argentinidad a reafirmar, al General Don José de San Martín con la declamación o canto del personaje “La República”. Este dice ser una “nueva nación que ha derrocado tiranos y que grita ser libre y unida desde aquellos tiempos de Mayo” cuando se gestó la independencia y, mientras esta escena se desenvuelve, es la música la que refuerza con sus sonidos —nada más ni nada menos— que al Himno Nacional Argentino.

* * *

Referencias bibliográficas

- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Binda, Enrique y Lamas, Hugo. *El tango en la sociedad porteña, 1880-1920*. Buenos Aires: Ediciones Lucci, 1998.
- Castro, Antonio P. “Eduardo García Lalanne”, *Guía Quincenal de la Actividad Intelectual y Cultural Argentina*, N° 43. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, segunda quincena, mayo de 1949.
- Demaría, Gonzalo. *La revista porteña: teatro efímero entre dos revoluciones (1890–1930)*. Buenos Aires: INET, 2011.
- Dillon, César y Sala, Juan A. *El teatro musical en Buenos Aires: Teatro Doria, Teatro Marconi*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone, 1997.
- Foppa, Tito Livio. *Diccionario teatral del Río de la Plata*. Buenos Aires: Argentores, 1961.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentina, 1961.
- García Lalanne, Eduardo. *Teoría de la música*. Buenos Aires: Casa Editora J. A. Medina, ca. 1899.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Editorial Beta, 1961.
- Novati, Jorge. *Antología del tango rioplatense (Vol. 1: Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1980.
- Podestá, José J. *Medio siglo de farándula: memorias*. Río de la Plata: Talleres de la Imprenta Argentina de Córdoba, 1930.
- Prestigiácomo, Raquel. *En busca de la revista perdida*. Buenos Aires: Ediciones Coligüe, 1995.
- Saldías, José. A. *Antología musical argentina. Sección sainete argentino*. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura/ Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1945.

Fuentes primarias

- “Crónica”, *La Gaceta Musical* N° 29, 26 de junio de 1887, 6.
- De María, Enrique. *Ensalada criolla*. Buenos Aires: Tipografía La Moderna, 1898.

Materiales musicales obrantes en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET).

“Músicos Argentinos. Eduardo F. García”, *La Gaceta Musical* N° 5, 02 de febrero de 1887, 2.

“Notas Sociales”, *La Nación*, 28 de marzo de 1914, 13.

* * *

Adrián Placenti. Compositor, pianista, director e investigador nacido en Buenos Aires, es Académico de la “Academia Porteña del Lunfardo” y miembro de la “Academia Latin Grammy” y de la “Recording Academy”. Graduado de la Licenciatura en Composición, de la Pontificia Universidad Católica Argentina y del Profesorado Nacional de Piano, del Instituto Universitario del Arte (IUNA). Estudió con Sebastián Piana y Nicolás Ledesma. Recibió distintos premios de composición. Realizó giras artísticas por Estados Unidos y Europa. Publicó y produjo numerosos álbumes musicales de Tango, como “Minimal Piano Tango” y “Tango Suite Puertas Abiertas”. Sus resultados de investigación han sido publicados por ámbitos universitarios; entre ellos, “Músicos profesionales con formación académica en el tango de la Guardia Vieja: dos casos italianos” (UNA) y “Un tango original para banda sinfónica en los Estados Unidos” (UCA).

Fecha de recepción: 08 de mayo de 2026

Fecha de aceptación: 26 de junio de 2026