

LAS CUATRO VERSIONES DE *ADIÓS A LA BOHEMIA* DE PÍO BAROJA

Dentro de la breve creación para el teatro de Baroja, *Adiós a la bohemia* ocupa un lugar especial. De ella realizó cuatro versiones, dos de las cuales están vinculadas a la música, concretamente a la zarzuela, a la que nuestro autor era muy aficionado.

No deja de ser curioso que a Baroja eso de la vida bohemia le gustase muy poco. En su juventud era algo corriente en el ambiente literario y artístico de Madrid, que incluso se había puesto de moda, acaso por imitación de París que era el gran modelo. Las entonces todavía famosísimas *Scènes de la vie de bohème* (1848) de Henri Murger y las óperas de Puccini y Leoncavallo tituladas ambas *La bohème* —sobre todo la primera, que tuvo un éxito fulgurante—, escritas al mismo tiempo y estrenadas con un año de diferencia, 1896 y 1897, extendieron el atractivo falsamente romántico de una forma de vida que terminaba casi siempre con una muerte prematura. En España, Amadeo Vives, que era buen amigo de Baroja, plasmó el lado amable de esa vida con su zarzuela *Bohemios* de 1904 que se hizo popularísima pese a la evidente falsedad del texto.

En su artículo *Bohemia madrileña*,¹ dice Baroja:

El entusiasmo por la supuesta vida holgazana de artistas y literatos encarnó hace tiempo en el célebre libro de Enrique Murger titulado *Escenas de la vida bohemia*, libro un tanto mediocre y amanerado, pero agradable a la primera lectura [...] Muchas veces a mí me han dicho: “Usted ha sido un bohemio, ¿verdad?” Yo siempre he contestado que no. Podrá uno haber vivido una vida más o menos desarreglada, en una época, pero yo no he sido jamás el espíritu de la bohemia. Además, no he visto por Madrid Rodolfos, ni Colines, Mimís ni Musetas. [...] Todavía por Madrid se puede encontrar algo parecido al hombre bohemio; lo que no se encontrará es algo parecido a la mujer bohemía. Y la razón es comprensible. Con la vida desordenada, el hombre puede perder algo, la mujer lo pierde todo.

En ese mismo artículo, nos dice algunas cosas que reflejan sus ideas acerca de los personajes que aparecen en *Adiós a la bohemia*:

El bohemio no es práctico. Proyecta, proyecta mucho, pero no pasa de ahí. [...]

El bohemio no sólo es vanidoso, sino que es ególatra, siente admiración por

¹ *Obras Completas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1946–51, V, p. 91–95. En las demás citas se indica solamente el volumen y la página.

sí mismo. Si se ve humilde, desdeñado y solo, va casi siempre gozando con su desgracia interior; si está enfermo o triste, llega también a gozar. Hay esos placeres paradójicos y malsanos en los fondos turbios de la personalidad humana. [...] Otro de los caracteres de la bohemia madrileña ha sido el amor a lo lúgubre.

El pintor protagonista de *Adiós a la bohemia* tiene las características aquí apuntadas por Baroja y su retrato parece tomado de la observación directa de las tertulias de los cafés que frecuentó en su juventud. Los personajes episódicos de la pieza responden también a la observación de aquellas tertulias de bohemios tal y como el escritor lo rememoraba en el citado artículo:

En general, esas reuniones (las tertulias en los cafés) eran constantemente literarias, pero antes de las exposiciones se convertían en pictóricas. Entonces se producía una avalancha de melenas, sombreros blandos, pipas, corbatas flotantes; las conversaciones variaban. A Shakespeare le sustituía Velázquez, y a Dostoyevsky, Goya.

En la antecrítica *Con motivo de un estreno*,² que Baroja publicó cuando se puso en escena *Adiós a la bohemia* en el teatro Cervantes de Madrid, después de señalar humildemente que su obra «no tiene nada esotérico y no se presta, por su parvedad de materia, cómo dirían los antiguos, a un comentario», deja bien claro que no está de acuerdo con el tono del teatro de su tiempo, que él califica de retórico. Sus palabras no dejan lugar a dudas: «La retórica, un poco casera, vulgar y al mismo tiempo falsamente natural, la que la gente de teatro considera el lenguaje típico de las pasiones, la que se encuentra en la fraseología de Galdós, de Dicenta, de Benavente y de Martínez Sierra, yó no la puedo soportar». Es evidente que Baroja intentó recrear unas situaciones y un lenguaje realista, sencillo, sin el menor asomo de retórica ni de efectismo teatral, un lenguaje gris —adjetivo con el que él mismo califica su palabra literaria—. Veremos cómo en la transformación de *Adiós a la bohemia* de obra hablada a obra cantada, Baroja alterará parte de este lenguaje, por supuesto en prosa, para transformarlo en verso, alejándose así, por razones musicales, de ese realismo que había cultivado en las dos primeras versiones de la obra.

En la relación de don Pío con el arte de los sonidos, sin duda la aportación más importante es, precisamente, *Adiós a la bohemia*, una breve obra dramática que Pablo Sorozábal convirtió en zarzuela o, mejor, en ópera chica tal y como le gustaba decir al compositor. Baroja había publicado *Adiós a la bohemia* dentro del *Nuevo tratado de Arlequín*,³ aparecido en 1917. Sin embargo, este pequeño drama, el reencuentro entre un pintor fracasado y una antigua novia suya ahora prostituta, no era sino una versión teatralizada y ampliada del

² En *Divagaciones apasionadas*, V, 560–61.

³ V, 101–106.

cuento *Caídos*, que formaba parte del primer libro de Baroja *Vidas sombrías* (1900). Aquí la historia de Ramón y Trini, el pintor y la prostituta, se hace también en forma dialogada, se desarrolla igualmente en un café madrileño y una gran parte del diálogo es exactamente el mismo que en *Adiós a la bohemia*. En *Caídos* (a la que denominamos Versión A), sólo existen los dos personajes centrales y el mozo del café, que se limita a decir, acercándose a la mesa donde están los jóvenes, “¿café?”. En la segunda versión —primera de *Adiós a la bohemia* (Versión B)—, además del mozo, que ahora tiene algún que otro parlamento, aparecen nuevos clientes del café —un chulo, un señor viejo que lee *El Herald*, un señor de capa, varios jóvenes que discuten— y la acción dramática se amplía con nuevos recuerdos comunes vinculados a la vida bohemia, como la historia del poeta tuberculoso, el anarquista, el joven flaco que recitaba versos de Verlaine por la calle, el escultor con melenas... todos acabaron mal, muertos por la enfermedad o desgraciados accidentes. Y también se dan a conocer nuevos detalles de la relación entre los antiguos amantes que hacen más completa la información que tenemos sobre el caso. Veamos un ejemplo:

Versión A

TRINI .—¡Qué lástima! Tú hubieras sido un gran pintor.

RAMÓN .—(con sonrisa dolorosa) ¡Bah!, ¿Tú qué sabes?

TRINI .—Oye, ¡qué hiciste con aquella tela?... Estaba yo con un corazón en la mano, sonriendo...

RAMÓN .—La quemé... Aquella figura es la mejor que me ha salido... No podía hacer otra cosa que resultase a su lado... Me quisieron comprar el cuadro sin concluir, y dije no, ¡qué demonio!, no pienso coger los pinceles.

Versión B

TRINI .—¡Qué lástima! Tú hubieras sido un gran pintor.

RAMÓN .—(Con sonrisa dolorosa) ¡Bah! ¿Tú qué sabes?

TRINI .—Sí; todos lo decían cuando vivíamos juntos. Ramón es un artista. Ramón llegará.

TRINI .—Oye, ¿qué hiciste con aquella tela?... Estaba yo con un corazón en la mano, sonriendo...

RAMÓN .—La quemé... Aquella figura es la mejor que me ha salido... No podía hacer otra cosa que resultase a su lado... Hubiera tenido necesidad de, tiempo..., de tranquilidad... y ya sabes, no tenía tiempo, ni tranquilidad, ni dinero. Me quisieron comprar el cuadro sin concluir, y dije: “¡No, qué demonio, lo quemo!...” Y le pegué fuego. Romperlo me hubiera

hecho daño. Ya no pienso coger los pinceles. (Se queda mirando fijamente al suelo.)

En 1931, Pablo Sorozábal, donostiarra como don Pío y también con simpatías anarquistas, que acababa de estrenar con enorme éxito *Katiuska*, estaba buscando una nueva forma de hacer zarzuela, un asunto de carácter social, vinculado a problemas reales y no a príncipes rusos de opereta. Según él confiesa en sus muy interesantes memorias *Mi vida y mi obra*,⁴ buscaba hacer un teatro que tuviese emoción y se situase lejos de tópicos y latiguillos. Se acordó entonces de una breve obra dramática que había visto representar varias veces en el Teatro Principal de San Sebastián, no recordaba exactamente cuándo, y en la que él mismo actuaba tocando el violín (en una acotación de *Adiós a la bohemia* dice Baroja: «El piano y el violín del café comienzan a tocar la sinfonía de *Cavalleria rusticana*».)⁵ Decidió entonces escribir al novelista pidiéndole permiso para poner música a la pieza. Don Pío, que según Sorozábal era el hombre más modesto y atento que había conocido, le contestó amablemente autorizándole a ello, aunque teniendo dudas y reservas sobre la viabilidad del asunto.

Sorozábal se puso a trabajar inmediatamente en la composición de *Adiós a la Bohemia*, pero creyó conveniente introducir algunos cambios en el libreto, contando para ello con la colaboración del insigne escritor, lo que daría lugar a la tercera versión de la obra o Versión C. Ante todo había que convertir algunos diálogos en romanzas en verso, destinadas al lucimiento de los protagonistas, una soprano y un barítono. Le escribió, pues, a Baroja solicitándole que rehiciese la obra y que pusiese en verso al menos dos romanzas. El 13 de junio de 1931, don Pío le contestaba desde Vera:

Mi querido amigo: He recibido su carta y le contesto a vuelta de correo. Me pide usted una cosa que no he hecho nunca y que no sé si voy a saber medianamente. De todas maneras para favorecer el intento lo que debía usted hacer era mandarme una muestra para cada una de las romanzas (esto creo que sería lo mejor) o decirme por lo menos qué clase de versos tienen que ser, supongo que serán octosílabos, y cuántos.

Aquí todo el mundo anda loco con la política. Hasta en Vera hay gente que se pasa la vida devorando periódicos y pensando en la República.

Muchos recuerdos de su afmo.

Pío Baroja

⁴ Fundación Banco Exterior, Madrid, 1986. Para todo lo referente a *Adiós a la bohemia* véanse las páginas 201–203 y 210–223 en las que se incluyen las cartas dirigidas por Baroja al compositor a propósito de la zarzuela y parte de las cuales se reproducen en este trabajo.

⁵ Baroja se refiere con la palabra sinfonía al preludio que, al igual que el famoso Intermezzo, se hizo enormemente popular, en todo tipo de arreglos, desde el estreno de la ópera en 1890.

Diez días más tarde, vuelve a escribir sobre el asunto:

Querido amigo: Le mando tres cosas como prueba. Si vale ya le haré las otras dos. Si no valen no sé cómo nos arreglaremos. En el coro de golfas he cambiado unas palabras porque el público español no aceptará la palabra prostitución en ese coro. Respecto a la duración me parece bien. Claro que creo que en el café debía haber más gente que los personajes, los pintores y los músicos. Lo del chotis burlón del señor que lee “El Heraldó” lo he puesto en rima y le he intentado dar un carácter español. Son cosas que no las sé hacer porque no hay costumbre de hacerlas. Aquí en Vera la gente vive preocupada por la política. Esto les avispará. Echarri me pregunta constantemente si piensa usted venir.

Muy afectísimo su amigo,

Pío Baroja

Se aumentó, en efecto, el número de personas en escena, entre ellas un grupo de prostitutas que, como decía Baroja, no podían en el teatro decir la palabra prostitución. Veamos los versos y el eufemismo de las desgraciadas mujeres:

¡Noche! Noche triste y enlutada
como mi negro destino.
¡Noche! Con el alma destrozada.
entre tus sombras camino.
¡Luna! Que mis pasos iluminas,
mi siempre fiel compañera.
¡Luna! Ven y alumbrá las esquinas,
que voy a hacer la carrera.
-¡Luna! Tú ves el sacrificio
de mi cruel profesión.
¡Luna! Que perdonas nuestro vicio
te pido con devoción.

Para el chotis burlón del señor que lee “El Heraldó”, Baroja se inspiró en los cantares de ciego, a los que era muy aficionado y de los que habla con frecuencia en sus memorias *Desde la última vuelta del camino y en otros escritos autobiográficos*.⁶ El relato, cruel y tremendista, con un aire de humor negro, hace un curioso contraste con la música, alegre y marchosa, del chotis de Sorozábal.

⁶ El amor de Baroja por las canciones populares —tangos, habaneras y otras coplas— que escuchaba por la calle, le llevó a introducir numerosas de estas letras en sus novelas, sobre todo en las partes consciente o inconscientemente autobiográficas. El interés por la zarzuela y por la ópera italiana más melódica así como su rechazo de Wagner y lo colosal, creo que tienen su raíz en estas músicas populares. En sus libros de viaje siempre recoge las canciones que escucha por las calles, muestra inequívoca de este interés musical.

Al volver cansado a su guardilla
el peón Gregorio Tarambana,
como siempre puso en la mesilla
el jornal de toda la semana.
Y su niña que, sin darse cuenta,
el jornal tomó para su juego,
un billete grande, de cincuenta,
inocente lo quemó en el fuego.
Furioso el padre, desesperado,
en un momento de locura,
con un cuchillo muy afilado
cortó el gáznate a la criatura.
La pobre madre, que al más chiquito
bañando estaba en la cocina,
salió corriendo al oír un grito
y se murió de la sofoquina.
Mientras tanto el niño se ahogaba
al sorber el agua en la bañera,
al peón un guardia detenía
medio loco por la carretera.
Y aun tratándose de proletarios
ha causado grande sensación
y se hacen muchos comentarios
del horrible crimen de Chinchón.

Poco después, Sorozábal se trasladaba a Leipzig y desde allí continuó la correspondencia con Baroja acerca de *Adiós a la bohemia*. El 9 de julio, don Pío le escribe al compositor:

Querido amigo: Le envío a usted ese dúo de despedida. Como no tengo aquí libros de versos ni de nada de cosa lírica no sé si lo que le mando podrá servir. Si quiere usted intentaré de nuevo hacer el chotis con otra medida. Estoy escribiendo ahora unos libros en que se recogen los sucesos de Vera, la de Jaca y las otras de la situación actual (sic) y he escrito la ejecución de los reos de Vera, cosa siniestra.

No creo que se pueda hacer gran cosa en cuestiones de traducción al alemán, pero si tiene usted algún amigo literato podría usted hablarle de mis libros. Yo iría con mucho gusto a Leipzig pero la madre está con muchos años y delicada y hay que cuidarla.

Es de usted muy afectísimo amigo,

Pío Baroja

Veamos un ejemplo de la transformación de la prosa en verso que hace Baroja, pasando así de la versión B a la C. Son las dos romanzas que el compositor le pedía. La primera, la de la Trini, recoge parte de un diálogo entre los protagonistas.

Versión B

TRINI .-¿Y aquella tarde que fuimos a la Moncloa?

RAMÓN .-Es verdad... yo no sé qué pasa; ya no hay tardes ahora como aquella. Al llegar hacia la Florida había un charco grande, ¿recuerdas? Tú no querías pasar, para no mojarte los zapatos de charol, y yo te cogí en brazos, con gran algazara de unos golfos, y al llevarte así me mirabas sonriendo...

TRINI .-Es que te quería.

Versión C

TRINI .-Y aquella tarde que fuimos a la Moncloa.

¿Recuerdas aquella tarde que me juraste amor? el cielo sin una nube y se ocultaba el sol. La lluvia de primavera por la mañana mojó las calles de mis Madriles y en el jardín la flor. al llegar a la Moncloa nos encontramos los dos en medio de un charco grande, que tanto miedo a mí me dio. Tú me cogiste entre tus brazos con mucha fuerza y con decisión, y yo en tus brazos temblaba de miedo de un chapuzón. Y, entre algazara de golfos y risas de algún chulón, tú conseguiste que no mojara mis zapatitos de charol. Y al pasar entre tus brazos yo te miraba con amor.

RAMÓN: ¡Yo también, pues te quería!

La segunda romanza, la de Ramón, es una rememoración de un poeta enfermo, símbolo de la desgraciada vida de la bohemia, al que la pareja recogió. Los versos de la Versión C resultan más independientes de la Versión B que los anteriores.

Versión B

RAMÓN .—¿Y cuando vino aquel poeta enfermo a casa, no recuerdas?

TRINI .—Sí.

RAMÓN .—Lo estoy viendo entrar; nevaba fuera, y nosotros hablábamos con una vecina alrededor de la estufa, ¡Cómo temblaba el pobrecillo! “No he encontrado a nadie en el café —recuerdo que nos dijo, castañeándole los dientes— y voy a pasar aquí un rato, si no os estorbo.” Tú le invitaste a cenar, y cuando él nos dijo que hacía ya mucho tiempo que no dormía en una cama, tu le dijiste que se acostara en la nuestra, y te tendiste en el sofá. Yo pasé la noche sentado, fumando, y al verte dormida pensaba: “Es una mujer buena, muy buena.”

Versión C

RAMÓN .—¿Y cuando vino aquel poeta enfermo a casa, no recuerdas?

TRINI .—Sí; lo estoy viendo entrar. Nevaba fuera y nosotros hablábamos alrededor de la estufa. ¡Cómo temblaba el pobrecillo!

RAMÓN .—El poeta pobre, bohemio y truhán, no tenía casa, no tenía hogar. El poeta pobre solía alternar una vez la calle, otra el Hospital. El día y la noche dejaban en él desamparo triste, amargor de hiel. La luz y la sombra, la luna y el sol, herían su alma de un nuevo dolor. El poeta pobre, bohemio y truhán, no tenía casa, no tenía hogar. Tú le recogiste en nuestro taller; tú le diste asilo y algo de comer. Y al verte tendida en nuestro diván, sin dormir la noche y sin descansar, decía yo sólo con gran convicción:

“Es una mujer
de buen corazón.”

Una vez finalizada la obra, hubo dudas de cómo calificarla: zarzuela u ópera. Sorozábal se decidió por la expresión ópera chica, pues consideraba que era algo más serio que una zarzuela pero, al mismo tiempo, tenía evidentes connotaciones con el género chico, es decir con la zarzuela breve en un acto. Sobre el tema le escribe Baroja el 21 de julio de 1931, mientras el compositor seguía en Leipzig:

Querido amigo Sorozábal: No sé cómo se le podrá llamar a *Adiós a la bohemia* puesta en música. Hay muy pocos nombres en qué elegir. Si le llama usted ópera, aunque sea ópera chica, quizá tenga usted dificultades para colocarla. Usted verá. La letra del chotis me parece bien. Yo le he cambiado el final. Creo que así tiene más aire periodístico.

A lo largo del año 31, Sorozábal trabajó en la partitura. En diciembre se había terminado pero la temporada estaba ya avanzada y no había sitio para el estreno, por lo cual éste quedó proyectado para la temporada siguiente en Barcelona. Al mismo tiempo, el compositor no estaba satisfecho con la obra porque le parecía demasiado corta así que volvió a escribir a Baroja para que ampliase el libreto. Sin embargo a don Pío no pareció convencerle la propuesta y el 27 de diciembre le escribía al músico:

Querido amigo Sorozábal: Yo también creo que aquí en esta temporada lírica no hay hueco para la obra. Me parece muy bien que la envíe usted a Barcelona. Respecto a la cuestión de añadirle algo me parece que eso no se puede hacer más que viéndola en el ensayo. Viéndola en su marco se comprenderá si falta o sobra algo. Yo no tengo inconveniente en ir tres o cuatro días a Barcelona a ver los ensayos. Supongo que esto sería ya hacia la primavera. Aquí estoy trabajando en mis libros y anarquizando todo lo posible. Que el año próximo sea feliz.

De usted muy afectísimo amigo

Pío Baroja

Sin embargo, hubo dificultades con los empresarios y *Adiós a la bohemia* no se pudo estrenar hasta diciembre de 1933, en el Teatro Caderón de Madrid. Pasó sin pena ni gloria. Sorozábal, en su citado libro de memorias, cuenta el ambiente enrarecido y singular del estreno, con un público que, según él, estaba formado en gran parte por soldados, furcias y chulos. Dice taxativamente el compositor: «En esas condiciones, en ese ambiente y con ese público, se estrenó mi mejor obra, la que creo nada menos que es un hito en el teatro lírico español».

Sorozábal no quedó satisfecho con la obra. Le faltaba algo y no le sobraba nada. Se reunió con Baroja y le pidió que le ayudase a hacer algunos arreglos en el libro a lo que don

Pío accedió. Nació entonces la cuarta y última versión de *Adiós a la bohemia* o Versión D. Fundamentalmente la nueva y definitiva versión alargaba la obra introduciendo una amplia intervención en prosa, a modo de prólogo, que cantaba el vagabundo, como si él fuese el autor del libreto. En él, se hace una especie de sinopsis de lo que va a seguir. Ese prólogo, quizá sugerido por el músico siguiendo el ejemplo del de *I pagliacci* de Leoncavallo, enlaza con el breve epílogo, puesto también en labios del mismo personaje, dando así a la obra una mayor unidad. *Adiós a la bohemia* tuvo malos inicios debido a la situación política y luego a la guerra.

Terminada la contienda, se dio a conocer en América y también se repuso en España a finales de 1945, aunque nunca con mucho éxito. Sus representaciones se debieron sobre todo al enorme cariño que Sorozábal tenía por la obra (la mujer del compositor, la soprano Enriqueta Serrano, la llamaba “Adiós a la taquilla”). Sin embargo, Baroja sí quedó satisfecho tanto con la obra como con los resultados económicos, pues en una carta fechada el 5 de diciembre de 1945 le escribe al compositor en los siguientes términos:

Querido amigo Sorozábal: Vea usted si de esta primera historia titulada *Locuras de carnaval*⁷ se puede sacar una zarzuela. Si lo cree usted así, la recorta usted, la divide en escenas y en actos con sus actuaciones correspondientes y me pondré a hacerla. Ahora he terminado libros ya prometidos y medio pagados que no tenía más remedio que acabar.

Su afectísimo amigo,

Pío Baroja

Desgraciadamente, *Locuras de carnaval* nunca se convirtió en zarzuela. No sabemos la causa. Desde luego no hubo roce alguno entre libretista y compositor y éste guardó siempre una verdadera devoción por el novelista, del que en sus Memorias llegó a decir: «Para mí el haber podido leer a Baroja ha sido uno de los mayores placeres que he tenido en esta perra y absurda vida».

En cuanto a los derechos de autor, el escritor estaba muy satisfecho con los resultados pues en carta a Sorozábal de 8 de enero de 1948, luego de una amplia gira que la compañía de zarzuela del maestro vasco había hecho por varios países de Hispanoamérica, le dice: «Hacia el comienzo del otoño estuve en la Sociedad de Autores y me pagaron bastantes pesetas por derechos de autor».

La Versión C, la del estreno de 1931, no llegó a editarse. La Versión D vio la luz en 1949, publicada por la Sociedad General de Autores. Además de las diferencias antes señaladas

⁷ *Locuras de carnaval* es la tercera parte de la trilogía *La juventud perdida*. Fue publicada en 1937 y no es una novela en el sentido estricto del término sino un conjunto de cuatro narraciones breves de las que la primera da título al libro entero. Probablemente sería ésta la que Baroja envió a Sorozábal como posible libro de zarzuela. Es la historia de un grupo de amigos que van a un baile de carnaval y lo que le sucede a cada uno varios años más tarde. Quizá no fuese el texto más adecuado para una zarzuela.

con respecto a la Versión C, hay que decir que fueron suprimidas algunas palabras «que podrían alarmar a la censura», según escribe Baroja al músico, el 26 de febrero de 1944.

Adiós a la bohemia es una obra en verdad singular tanto desde el punto de vista dramático como musical. Es sin duda una de las zarzuelas más interesantes del siglo XX, y abrió un camino que, por desgracia, no tuvo seguidores. En una conversación que el autor de este trabajo tuvo con Pablo Sorozábal en 1987, es decir, cuando el músico vasco contaba 90 años, pero estaba en plena lucidez, afirmaba: «*Adiós a la bohemia* fue una revolución, una revolución pero con base en el género chico. Nace de ahí. Es lo mejor que yo he hecho».⁸

ŠTIRI RAZLIČICE ADIÓS A LA BOHEMIA PÍA BAROJE

Gledališko delo Pía Baroje *Adiós a la Bohemia* je bilo napisano v štirih različicah, dve sta bili uglasbeni in prirejeni za zarzuelo. Avtor članka, poleg uvodnega pojasnila o odnosu Baroje do "bohemskega", izčrpno opisuje genezo vseh štirih različic, s primerjavo opozarja na razlike med njimi, predvsem pa pojasnjuje usodo in samo ustvarjanje prve različice za zarzuelo, pri katerem sta plodno sodelovala Pío Baroja in skladatelj Pablo Sorozábal. Avtor se strinja s Sorozábalom, da gre za prelomno delo na področju zarzuele, čeprav v tridesetih letih ni imelo veliko odziva in uspeha, kot tudi ne naslednikov. Sorozábal je namreč hotel v zarzuelo uvesti spremembe, podobne kot Baroja v gledališče: več socialne vsebine, stvarno problematiko in realizem.

⁸ Carlos Ruiz Silva : "Pablo Sorozábal a los noventa años. Genio y figura", *Ritmo*, Madrid, 1987.