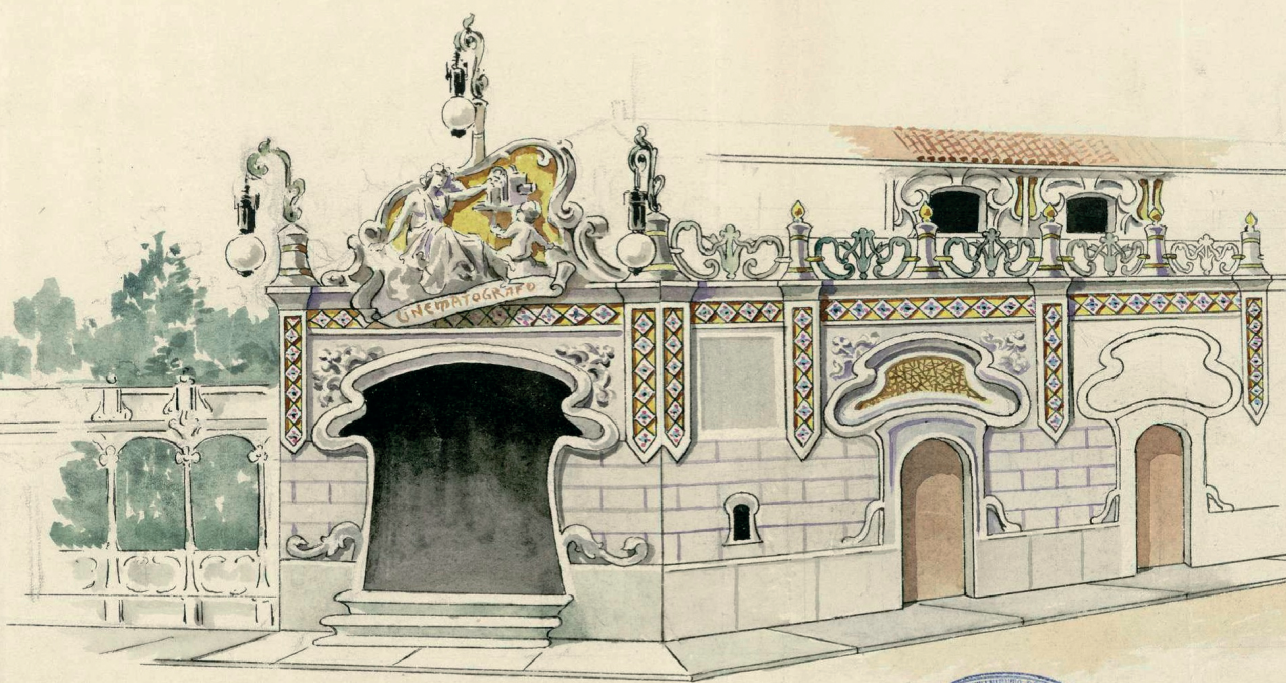


# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano  
María Encina Cortizo Rodríguez  
(Editoras)





Música, escena y cine (1896-1978):  
diálogos y sinergias en la España del siglo XX

---

Hispanic Music Series  
ERASMUSH Group  
University of Oviedo  
Spain

### Comité editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Francesc Cortés, Universitat Autònoma de Barcelona  
Francisco Giménez, Universidad de Granada  
José Ignacio Suárez García, Universidad de Oviedo  
Miriam Perandones, Universidad de Oviedo  
Gloria A. Rodríguez Lorenzo, Universidad de Oviedo

### Consejo editorial

María Encina Cortizo, Universidad de Oviedo  
Ramón Sobrino, Universidad de Oviedo  
Emilio Casares, Universidad Complutense de Madrid  
Matilde Olarte, Universidad de Salamanca  
Yvan Nommick, Université Paul-Valéry Montpellier 3 (Francia)  
Jean-Marc Chouvel, IReMus, Sorbonne Université (Francia)  
John Griffiths, Melbourne University (Australia)  
Fulvia Morabito, Centro Studi Opera Omnia «Luigi Boccherini» (Italia)  
Consuelo Carredano, Universidad Autónoma de México  
Rogelio Álvarez Meneses, Universidad de Colima (México)

# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.



Usted es libre de copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, bajo las condiciones siguientes:



Reconocimiento – Debe reconocer los créditos de la obra de la manera especificada por el licenciador:  
Editoras: Miriam Perandones Lozano, María Encina Cortizo Rodríguez, (2021) *Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX*. Colección Hispanic Music Series, 5. Universidad de Oviedo.

La autoría de cualquier artículo o texto utilizado del libro deberá ser reconocida complementariamente.



No comercial – No puede utilizar esta obra para fines comerciales.



Sin obras derivadas – No se puede alterar, transformar o generar una obra derivada a partir de esta obra.

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

Algunos derechos reservados. Esta obra ha sido editada bajo una licencia Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Se requiere autorización expresa de los titulares de los derechos para cualquier uso no expresamente previsto en dicha licencia. La ausencia de dicha autorización puede ser constitutiva de delito y está sujeta a responsabilidad.

Consulte las condiciones de la licencia en: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

Esta publicación ha sido financiada parcialmente con los proyectos de I+D+i “Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*” (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; “Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional” (2013-15), MICINN HAR2012-39820-C03-03, desarrollados por el Grupo de Investigación ERASMUSH de la Universidad de Oviedo; y una Ayuda a Grupos de Investigación de Arte y Humanidades y CC. SS. y Jurídicas (S333300IJ). Consejería de Educación Cultura y Deporte del Principado de Asturias, 2015.

Universidad de Oviedo  
Edificio de Servicios - Campus de Humanidades  
33011 Oviedo - Asturias  
985 10 95 03 / 985 10 59 56  
[servipub@uniovi.es](mailto:servipub@uniovi.es)  
<https://publicaciones.uniovi.es/>

I.S.B.N.: 978-84-18482-22-9

DL AS 1190-2021

Imagen de la portada: Dibujo del expediente a instancia de Don Antonio Galindo Cortacans, solicitando autorización para instalar un cinematógrafo en el solar de la plaza del Callao, 1907. Archivo de Villa, signatura 16-193-26.

Diseño de la portada: RSC



# ÍNDICE

---

Presentación del volumen MIRIAM PERANDONES LOZANO y MARÍA ENCINA CORTIZO .....	9
I. TEATRO LÍRICO Y CINE (1896-1931): SINERGIAS ENTRE DOS SIGLOS	
RAMÓN SOBRINO. El cinematógrafo en la zarzuela (1896-1931).....	15
ANDREA GARCÍA TORRES: Reciprocidad cultural, modernidad y sinergias entre el cine y el género chico durante el cambio de siglo.....	143
JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ: El «Cinematógrafo Kalb»: hacia la modernidad en el Teatro Apolo de Madrid (1896) .....	163
MARÍA ENCINA CORTIZO: Realismo e ilusionismo en la cartelera teatral madrileña de 1902: <i>María del Pilar</i> de Giménez y <i>Trip to the Moon</i> de Méliès.....	173
IRENE GUADAMURO: El «Pequeño derecho» y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos .....	209
FÁTIMA RUIZ LARIOS: Zarzuela y radiodifusión: análisis de la programación radiofónica de 1925, a través de la revista <i>Ondas</i> .....	229
NURIA BLANCO ÁLVAREZ: <i>Gigantes y Cabezudos</i> (1926), una zarzuela de película .....	255
II. ENTRE LO LOCAL Y LO INTERNACIONAL (1900-1943): NUEVOS CAMINOS DEL TEATRO MUSICAL ESPAÑOL EN EL SIGLO XX	
CHRISTOPHER WEBBER: ¿Frutas podridas? Nuevas perspectivas sobre la zarzuela ínfima en Madrid (1900-1912).....	273
SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ: Romancero castellano y ópera nacional. <i>La princesa Flor de Roble o Hechizo Romancesco</i> (1912-1913) de Facundo de la Viña y Carlos G. Espresati .....	291



MIRIAM PERANDONES LOZANO. <i>Spanish Love</i> (1920) triunfa en Nueva York: estudio de la circulación y recepción de la obra teatral <i>María del Carmen</i> (1896) de Feliú y Codina .....	303
JAVIER JURADO LUQUE: «Zarzuela galega» versus «Zarzuela de costumbres gallegas»: origen, evolución y características de ambos géneros (1886-1943) .....	337
III. ZARZUELA Y CINE: DISCURSOS Y DIÁLOGOS EN LA ESPAÑA FRANQUISTA	
ANTONIO GALLEGRO GALLEGRO: Jacinto Guerrero en el cine español: Film precedido de unos títulos de crédito .....	353
CELSA ALONSO GONZÁLEZ: Benavente, los hermanos Quintero y el maestro Alonso: de la escena al celuloide (1925-1941).....	375
CARLA MIRANDA RODRÍGUEZ: Gracia de Triana y Genaro Monreal: de los teatros a la gran pantalla: de <i>Flor de Espino</i> (1942) a <i>Castañuela</i> (1945).....	391
WALTER A. CLARK Y WILLIAM C. CRAIG: La política cultural franquista a través de la obra de Moreno Torroba .....	403
JOAQUÍN LÓPEZ. Del teatro al cine (y viceversa): el ejemplo del compositor Juan Quintero Muñoz en la posguerra española (1941-1954).....	415
JULIA MARTÍNEZ-LOMBÓ TESTA: De la pantalla a las tablas: la irrupción del cine en la compañía Rambal a través del trabajo de Evaristo Fernández Blanco (1944-1951).....	433
VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ: Zarzuelas en 35 mm: repositorio de significados durante el Desarrollismo (1959-1975).....	457
ISRAEL LÓPEZ ESTELCHE: <i>Pocket zarzuela</i> (1978) de Luis de Pablo: la creación de una <i>antizarzuela</i> .....	469

# BENAVENTE, LOS HERMANOS QUINTERO Y EL MAESTRO ALONSO: DE LA ESCENA AL CELULOIDE

CELSA ALONSO

Catedrática de Hª y Cª de la Música  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

En el presente artículo se muestran las estrechas e intensas relaciones entre el cine y el teatro musical español durante la etapa del denominado «cine clásico», particularmente en los años de la Segunda República y durante la primera posguerra, a través del análisis de tres películas basadas en una humorada de Jacinto Benavente de 1925 y dos historias originales para el cine, escritas por los hermanos Álvarez Quintero, respectivamente. El compositor granadino Francisco Alonso se hizo cargo de las bandas sonoras de *El agua en el suelo* (1934), *El bailarín y el trabajador* (1936) y *Tierra y cielo* (1941), dirigidas por dos importantes realizadores, Eusebio Fernández Ardavín y Luis Marquina. El compositor andaluz demuestra su dominio del nuevo medio debido, entre otras cosas, a su intensa experiencia como músico de zarzuela, revista y humoradas. Y no dudó en dedicarse al cine, convencido de que el medio ofrecía muchas posibilidades a los compositores.

PALABRAS CLAVE: Banda sonora, cine español, teatro lírico, zarzuela.

## ABSTRACT

My aim in this article is analyze the narrow and intense relationships between Spanish cinema and musical theater, particularly in the years of the Second Republic and during the first years of Francoist dictatorship. In order to demonstrate these relationships, I analyze three films based in a comic stage work of Jacinto Benavente and two original stories for film written by brothers Alvarez Quintero. Andalusian composer Francisco Alonso took over the soundtracks of *El agua en el suelo* (1934), *El bailarín y el trabajador* (1936) and *Tierra y cielo* (1941), directed by Eusebio Fernandez Ardavín and Luis Marquina. Due to his great experience as a composer of zarzuelas and revues, Francisco Alonso dominated the new medium, and he did not hesitate to work in cinema, convinced that it offered many opportunities to composers.

KEYWORDS: film music, Spanish film, lyric theatre, Zarzuela.

La filmografía del maestro Francisco Alonso no es muy extensa, pero es de un gran interés: cuatro largometrajes (dos de ellos durante la república y otros dos después de la guerra) y un documental (en 1940) no es un bagaje que se pueda comparar con el legado de un Manuel Parada, un Jesús García Leoz o un Juan Quintero, autores que vivieron más años que el maestro andaluz; pero sí es comparable con la producción de Jacinto Guerrero, Fernando Remacha o Joaquín Rodrigo. Francisco Alonso se acercó al cine desde su personalidad como músico de teatro. Es preciso insistir en la estrecha relación entre la música de cine y el teatro lírico español. La música teatral es fun-

damental para comprender la estructura narrativa-musical de las bandas sonoras de los compositores del llamado «cine clásico», entre ellos el maestro Alonso. En el umbral de los años treinta, el cine era popular y estaba destinado a las masas y a la estandarización para abastecer el mercado<sup>1</sup>: por ese motivo, un músico de teatro estaba en condiciones óptimas para tener éxito como compositor cinematográfico.

Tras la etapa del cine mudo, en la que la adaptación de zarzuelas fue fundamental, con la llegada del cine parlante la proximidad entre cine y teatro se acrecienta. Precisemos que la necesidad de llevar el sonido al celuloide no nace de la intención de sonorizar los diálogos sino de sonorizar la música, razón por la cual el cine sonoro fue, desde el principio, un cine cantado<sup>2</sup>. Mientras algunos dramaturgos pensaban que el cine podría convertirse en un medio eficaz para hacer teatro, los cineastas querían buscar una estética propia. El cine ofrecía a los escritores la oportunidad de la palabra hablada. El escritor Luis Fernández Ardavín, colaborador del maestro Alonso (libretista de *La Bejarana* o *La Parranda*), quien trabajó para los estudios de la Paramount en Joinville (Francia) en la redacción de los diálogos en castellano, y su hermano Eusebio Fernández Ardavín, asesor artístico de la Paramount, eran favorables a la aceptación del cine parlante. La relación con el teatro proporcionó al cine una posibilidad de dignificación, para ser aceptado plenamente por el público burgués que, en un momento inicial, lo había menospreciado<sup>3</sup>. En ningún otro país como en España se produjo una paulatina y fluida sustitución del teatro lírico por el cine: muchos guiones eran adaptaciones de libretos de sainetes y personajes sainetescos fueron convertidos en héroes cinematográficos<sup>4</sup>.

Cuando llega el cine parlante, se produce una importante crisis en la industria del cine español y el mercado se ve invadido por películas norteamericanas, o bien películas realizadas en Francia (en Joinville) y rodadas en español, entre ellas largometrajes influidos por la revista o la ópera, que tuvieron un gran éxito tanto en Latinoamérica como en España. Para paliar la crisis de producción nacional, en octubre de 1931 se celebra el *I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía*: entre otras cuestiones, se debatió la adopción de medidas proteccionistas o la obligación por ley de establecer una cuota de pantalla. Sin embargo, los gobiernos republicanos no se comprometieron con la industria del cine, ni siquiera como arma de propaganda, a diferencia de los anarquistas y de los fascistas<sup>5</sup>, lo que dejó el camino libre al capital privado y el cine comercial. Como era de esperar, las productoras continuaron con los géneros populares de la década anterior: musicales, cine folklórico y comedia.

Así se explica que fuera durante la República cuando más «españoladas» se rodaron: se llevaron al cine sainetes, zarzuelas, comedias y biografías de cantantes como la de Gayarre en *El canto del ruiseñor* (1932). Otras películas, sin ser adaptaciones de zarzuelas, estaban inspiradas en al-

---

<sup>1</sup> Emeterio Díez Puertas: *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003, p. 327.

<sup>2</sup> Julio Arce: «Singing Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)». *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, Teresa Fraile y Eduardo Viñuela (coords.). Sevilla, Arcibel, 2012, pp. 15-40.

<sup>3</sup> Antonio Ubach Medina: «Teatro y cine», *Historia del teatro español. II. Del siglo XVIII a la época actual*. Javier Huerta Calvo (dir.). Madrid, Gredos, 2003, p. 2936.

<sup>4</sup> Max Doppelbauer y Kathrin Sartingen: «Introducción», *De la zarzuela al cine. Los medios de comunicación populares y su traducción de la voz marginal*. Doppelbauer y Sartingen (eds.). Múnich, Martin Meidenbauer, 2010, p. 8.

<sup>5</sup> Sandie Holguin: *República de ciudadanos. Cultura e identidad nacional en la España republicana*. Barcelona, Crítica, 2003, p. 140.

gunos libretos de zarzuela, e incluso en cuplés, de modo que casticismo, costumbrismo y folklorismo confluyeron en obras de gran éxito como *La hermana San Sulpicio* (nueva versión de 1934), *Sor Angélica* (1934) o *Currito de la Cruz* (nueva versión de 1935). Incluso la productora Filmófono (creada por Ricardo Urgoiti en 1935, y que contaba con Fernando Remacha y Luis Buñuel en su equipo) se implicó en esta moda, con filmes como *La hija de Juan Simón* (1935), una mezcla de drama realista y flamenco con una excelente campaña publicitaria que unió a la bailarina Carmen Amaya, Angelillo, Remacha y Daniel Montorio, y que cosechó excelentes críticas.

El año de 1932 marca el relanzamiento de la producción española<sup>6</sup>: se fundaron los primeros estudios sonoros, talleres de doblaje, y comenzó un proceso de normalización industrial que era, además, una oportunidad para sentar las bases de un cine nacional. Se fundaron empresas nacionales sobre bases económicas solventes y sin vínculos anteriores con el cine: productoras y distribuidoras de material español, que a veces contaban con estudios propios, como es el caso de la Compañía Española Americana (CEA).

El proyecto de creación de la CEA se retrotrae a octubre de 1931, cuando un grupo de escritores y compositores (algunos de tendencias políticas conservadoras, afines a la monarquía) decidieron crear una compañía cinematográfica española: entre ellos Eduardo Marquina (padre del director de cine Luis Marquina), Jacinto Benavente, Carlos Arniches, los Álvarez Quintero, Linares Rivas, Muñoz Seca, los compositores Jacinto Guerrero y Francisco Alonso, y los hermanos Fernández Ardavín. La mayoría de ellos eran favorables a la llegada del cine parlante. Los autores hacían cesión total y exclusiva de su creación inédita (dramática y lírica) a la empresa, para su producción cinematográfica, comprometiéndose a redactar y a componer guiones originales de cine. En abril de 1932 se crea el Consejo Provisional con Jacinto Benavente como presidente de honor y Rafael Salgado como presidente «efectivo».

Un personaje clave en este proyecto fue Jacinto Benavente, convencido de que no había la menor incompatibilidad entre el teatro y el cine. Benavente había fundado, en 1919, una productora de cine, Madrid-Cines, y en 1924 participó en la productora Films Benavente, en colaboración con el realizador Benito Perojo. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero eran unos enamorados del cine, no creían que este nuevo arte fuera a perjudicar al teatro y escribieron algunos guiones, mientras Carlos Arniches declaraba que el cine «es hoy día como un maestro para el teatro»<sup>7</sup>. El consejo de administración de CEA acordó producir un primer largometraje, y así nació *El agua en el suelo*, primera banda sonora del maestro Alonso basada en una historia original de sus paisanos andaluces, los Álvarez Quintero. El maestro contaba con la experiencia de la adaptación al cine mudo de su zarzuela *La Bejarana*, escrita en colaboración con Emilio Serrano (estrenada en 1924): la película tuvo un éxito formidable, tras su estreno en 1926. A ello el maestro sumaba su gran experiencia en el teatro, su empatía con el público y su capacidad para hacer una música en la que popularidad, comercialidad y arte eran perfectamente compatibles. Francisco Alonso dominaba un teatro lírico donde los elementos paratextuales eran definitivos (revistas y humoradas) y estaba en condiciones de dedicarse a la composición de música para el cine.

---

<sup>6</sup> Vid. Emilio C. García Fernández: *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, Industria, Filmografía y Documentos*. Barcelona, Ariel, 2002.

<sup>7</sup> Citado en Santiago Pozo: *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos (1896-1970)*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la UB, 1984, p. 79.

*El agua en el suelo* se estrena en 1934. Antes de la guerra el maestro andaluz vuelve al cine con una modernísima comedia musical, basada en una comedia de Jacinto Benavente: *El bailarín y el trabajador*, estrenada en la primavera de 1936. Tras la guerra, Francisco Alonso regresa al celuloide con una interesantísima y hoy desconocida película, basada de nuevo en una historia escrita por los Quintero: *Tierra y cielo*, de 1941, donde vuelve a trabajar con el director Eusebio Fernández Ardavín<sup>8</sup>.

### *El maestro Alonso y los Álvarez Quintero: de la República a la Dictadura*

*El agua en el suelo* está basada en una historia original de los Quintero, con guión y dirección de Eusebio F. Ardavín, fotografía de Enrique Barreyre y José M<sup>a</sup> Beltrán, mientras el alemán Neumann y Luis Marquina se ocuparon del registro sonoro con los novedosos equipos Tobis. La distribución corrió a cargo de Cifesa, encargada de la distribución de las películas de Columbia que, tras el éxito comercial de este film, decidió introducirse en la producción<sup>9</sup>. *El agua en el suelo* se rueda en 1933, momento de cierta desorientación creativa en el medio. Y es que la reacción de los compositores a la llegada del cine parlante fue variada. Adolfo Salazar en *El Sol* se mostraba crítico y con ciertos recelos a las posibilidades creativas del medio, debido a la cuestionable influencia del teatro musical y el imprescindible componente populista en un producto destinado a ser comercial y masivo<sup>10</sup>. En el verano de 1933, Salazar publica en *El Sol* las conclusiones sobre las sesiones de un Congreso Internacional celebrado en Florencia (I Mayo Florentino) donde, por primera vez, se reflexionaba sobre la música en el cinematógrafo, con importantes aportaciones de Leo Furst, Massimo Mila y Adriano Lualdi. Había distintas formas de entender el papel de la música en el cine sonoro: desde el modelo norteamericano de continuidad narrativa, el constructivismo soviético que privilegiaba el papel de la música como articuladora del montaje (entendido como conflicto), el expresionismo alemán y la influencia del surrealismo francés.

Frente a los recelos de Salazar, el maestro Alonso creía en las posibilidades del medio. Convencido de que la música de cine tenía una función emocional prioritaria, el compositor andaluz pensaba que el cine tenía una amplitud de medios y horizontes que el teatro no tenía. La música para el film tenía matices que no cabían en las forzosas limitaciones de la escena, la instrumentación era diferente, pero el maestro granadino estaba convencido de que «en esa nueva música cinematográfica ha de haber un germen teatral, una raíz y una huella de música de teatro. ¿Razones? Sobre el público se aprecian los números de las películas como si fuesen de revista»<sup>11</sup>. Alonso insistía en la importancia del músico y del sonido en el cine en todos sus matices y estaba convencido de que la música era un reclamo importante para el público, el mismo que iba al teatro. En España, el modelo a seguir en el cine comercial fue el hollywoodiense, lo que explica los recelos de Salazar, pues no todos los compositores estaban dispuestos a ceder protagonismo a las imágenes

<sup>8</sup> Para más detalles vid. Celsa Alonso González: *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*. Madrid, ICCMU, 2014, capítulos 13 y 16.

<sup>9</sup> Vid. Félix Fanés: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

<sup>10</sup> Vid. José María Laborda: «Los escritos de A. Salazar sobre el cine sonoro en el periódico *El Sol*», *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte (ed.). Salamanca, Ediciones Plaza Universitaria, 2009, pp. 287-303.

<sup>11</sup> «Los músicos españoles ante el film», *Nuevo Mundo*, 1933, citado en C. Alonso González: *Francisco Alonso...*, p. 464.

y a la acción. Este hecho puede explicar la escasa presencia en el celuloide de los compositores vinculados al Grupo de los Ocho. El maestro Alonso no tuvo inconveniente en asumir el modelo, de forma inteligente.

En este contexto hay que entender *El agua en el suelo*, film para el que el maestro Alonso concibió una banda sonora original, sinfónica, al estilo hollywoodiense, añadiendo algunos números vocales diegéticos de gran potencial para buscar la identificación del público con la cinta. En aquel momento su relación con los Quintero era inmejorable, tras haber trabajado juntos en *Pitos y Palmas*, estrenada en febrero de 1932, amable zarzuela asainetada en dos actos que cuenta una historia de amor y superación ambientada en el mundo taurino, de un andalucismo fino e idealizado. En el film, sin embargo, se renuncia al andalucismo y se potencian los elementos dramáticos en torno a la maledicencia, uno de los temas preferidos del teatro quinteriano, construyendo un drama sentimental burgués con pinceladas cómicas más que una comedia quinteriana en toda regla.

Los hermanos Quintero escribieron varios argumentos de películas. *El agua en el suelo* (1934) y *Tierra y cielo* (1941) fueron llevadas al cine por Eusebio F. Ardevín. Hay que considerar asimismo las adaptaciones del teatro quinteriano que se llevaron al cine, antes de la guerra. *El agua en el suelo* fue su primera película. «¡Qué gusto ser noveles!», afirmaron los famosos hermanos en el diario *ABC*. Los escritores señalaban que la película era «de cepa española», y que la música del maestro Alonso «glosa y acompaña todos los pasajes»<sup>12</sup>. El director, los escritores y el compositor triunfaron en el cine Callao de Madrid el 16 de abril de 1934, tras la previa en Valencia.

*El agua en el suelo* se sostiene en la calumnia de la que son víctimas un cura joven y una jovencita burguesa en edad casadera: el agua que se derrama en el suelo y no se puede contener es la metáfora de la calumnia. Marucha y su preceptor, el joven sacerdote Gustavo Azores, son víctimas de los rumores en el pueblecito de Guadalema. Los cotilleos crecen, pero son unos versos publicados en el libelo *El mal bicho*, que había escrito sin mala intención el escritor Alejandro Colinas, los que precipitan la calumnia. Tras el disgusto familiar, Marucha y Gustavo abandonan el pueblo. Pasa un año y Marucha conoce a Alejandro accidentalmente en Madrid. El periodista es ya entonces un escritor de éxito y busca la tranquilidad del campo para escribir otra novela. Allí conoce a Gustavo y ambos intiman, pero también se encuentra con Marucha, que pasa allí el verano, y se enamoran. Avergonzado tras conocer la historia, vuelve a Guadalema, recupera los versos y se los entrega a la joven, confesándolo todo y declarándole su amor. El perdón de Marucha y la bendición del cura ponen punto final a la historia.

El film presenta las habituales influencias de la literatura popular en su estructura narrativa interna: construcción episódica (que la música contribuye a suavizar), intensas vistas panorámicas (pueblo y ciudad), caracterización de personajes-tipo y, sobre todo, un componente moralizante que resulta comprensible para el público, donde las fronteras entre el bien y el mal están muy bien marcadas<sup>13</sup>. No es menos importante la influencia del melodrama en la caracterización visual de los personajes (sobre todo en los papeles secundarios), en el romanticismo de la historia, y en el enfrentamiento entre personajes cuyas vidas están condicionadas por la tragedia o por el destino.

<sup>12</sup> José María Caparrós Lera: *Arte y política en el cine de la República (1931-1939)*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1981, p. 102.

<sup>13</sup> Vicente J. Benet: *La cultura del cine. Introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona, Paidós, 2004, pp. 54 y ss.

En términos generales, la música alonsina cumple una función narrativa, épica, estructural y persuasiva, al estilo hollywoodiense: la música es muy abundante en metraje y poco perceptible al mismo tiempo, funcionando de forma un tanto enmascarada, como ocurría en el cine americano, ayudando al espectador a interpretar adecuadamente algunas imágenes. Asimismo, actúa como «mecanismo de sutura» creando un importante factor de continuidad, para distraer al espectador de los mecanismos del montaje y la articulación de las imágenes y los encadenamientos, en beneficio de la narración<sup>14</sup>. En ocasiones la música es la auténtica protagonista para la comprensión del mensaje, y también desde el punto de vista formal. Asimismo, hay interesantes conexiones entre música y personajes o elementos dramáticos a través de un mosaico de motivos conductores, debidamente transformados a través de una eficaz escritura orquestal, técnica que, siete años más tarde, sería criticada por Adorno y Eisler, pero que entonces era la forma de trabajar de los mejores compositores de cine en los estudios de Hollywood<sup>15</sup>. La familiaridad del maestro con estos recursos dramáticos (función conectora de la orquesta y presencia de temas asociados a personajes, ideas o situaciones) se debía más al conocimiento de las óperas de Puccini que a una hipotética influencia wagneriana, y en todo caso era una estrategia utilizada en zarzuelas de aliento operístico como *La Calesera*, *Curro el de Lora* o *La Picarona*. A pesar de todo, sorprende la madurez con la que el compositor se enfrenta al celuloide.

La música alonsina acompaña a los diálogos y se hace casi invisible e inaudible, como la de los compositores vinculados a la industria americana. Entre los motivos conductores, los más importantes son el tema de Alejandro, el de Marucha, los temas relacionados con el pueblo de Guadalema y el motivo de la calumnia, que son los que aparecen más a menudo, con gran importancia estructural. Hay además otros motivos circunstanciales relevantes, como *El mal bicho* o el tema de los curas, que tienen mayor importancia persuasiva e informativa que narrativa o estructural.

Los Quintero describen a Maruchita como bella, delicada, sentimental, piadosa y prudente, pero también «gentil amazona por las mañanas; luciendo siempre en las diversiones, en los paseos y en los teatros»<sup>16</sup>: esta descripción se transforma en un intenso bloque musical (alegoría del año) durante el cual se encadenan varias tomas mostrando el paso del tiempo, y también a una joven moderna que escucha jazz, practica deportes y conduce un automóvil, una mujer de su tiempo, lectora y con gusto. En esta caracterización la música de Alonso juega un papel fundamental, gracias a un tema musical asociado a ella (un vals, que funciona como un *leitmotiv*, con distinta instrumentación según la situación argumental). Pero Marucha también asiste a fiestas de la alta sociedad, y es retratada por un pintor en su estudio: para ilustrar esta secuencia Alonso escribe un corte breve, circunstancial, con algunos estereotipos «andalucistas» en contraste con la música anterior, pues Marucha está vestida de época, cual si fuera una dama romántica.

Este tipo de identificaciones y códigos se hacen visibles en otros momentos. Por ejemplo, en la película se aborda tangencialmente el tema de los peligros de la libertad de expresión, a través

---

<sup>14</sup> Vid. Claudia Gorbman: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Londres-Bloomington, Indiana University Press, 1987.

<sup>15</sup> Vid. C. Alonso González: «De la zarzuela y la revista a la música de cine: el maestro Francisco Alonso y el cine de la República», *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte (ed.). Salamanca, Ediciones Plaza Universitaria, 2009, pp. 305-332.

<sup>16</sup> Vid. Serafin y Joaquín Álvarez Quintero: *El agua en el suelo*, Argumento de Película, en *Obras Completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1953, Tomo VII, pp. 9342-9351.

del libelo *El mal bicho*, caracterizado de forma amable por un motivo musical que, más que connotaciones de peligrosidad o maldad, aporta un matiz de travesura y frivolidad: en 2/4, *Allegretto gracioso*, con protagonismo de los vientos, sobre todo de las trompetas con sordina. Por tanto, la música alonsina es un agente condicionante en la percepción del film por el espectador, elaborando un fondo sonoro a través del cual el público absorbe significados no-emotivos de forma emotiva, algo habitual en el cine comercial<sup>17</sup>.

La música diegética es muy importante en *El agua en el suelo*. Los Quintero escribieron que el padre Azores es casi uno más en la familia, cena habitualmente en casa de Marucha y se queda de tertulia. En la historia de los Quintero, éstos no describen pormenorizadamente la escena, a diferencia de otros episodios de la historia, mucho más detallados. En el film, sin embargo, Ardavín realiza una secuencia muy importante. Reunidos todos en el salón, charlando, se escucha un fox alegre (orquesta de jazz, con saxos, trompetas, trombón, banjo, violines, tuba y piano) y luego un vals lento (ternario, pero con instrumentación jazzística con trompetas y trombones en sordina). Este vals tiene dos partes: la segunda, que Marucha quiere escuchar, será el motivo de la joven.

Hay otras dos secuencias de música diegética: la Canción del zagalillo y la Canción de la gitana. Los Quintero escribieron los cantables de la *Canción de la gitaniya* [sic] y de la *Canción del Zagalillo* y creo que ambas tenían la misión de proporcionar unas connotaciones populistas, como en la zarzuela, con la intención de lograr la acogida del gran público, como así ocurrió. Mientras que la *Canción de la gitaniya* no tiene relación alguna con la trama y es un reclamo para buscar la complicidad del público, la *Canción del zagalillo* es diferente. Durante una noche de insomnio, la música proporciona continuidad a los cambios de plano que van desde el dormitorio de Marucha al de Alejandro, y al del sacerdote, en Los Cantales. Comienza con el tema de Marucha mientras ella lee la novela en la cama (tras los violines y saxos, se incorporan el resto de las maderas), y cambia la instrumentación mientras se ve a Alejandro paseando por su habitación (trompetas con sordina, luego violines, oboes y saxos), pues él está pensando en ella. La música tiene una función persuasiva para mostrarnos los sentimientos de Alejandro mientras deambula por la habitación y se acerca a la ventana. Desde la ventana, el joven escucha la *Canción del zagalillo* (diegética), que es la que conecta los pensamientos de los tres protagonistas, que comparten algo. Como es habitual en el inicio de los segundos actos de las zarzuelas alonsinas, la canción comienza «dentro», y habla de amor. Este detalle argumental está presente en la historia de los Quintero: «Desde sus respectivos cuartos escuchan los tres... Y como que se unen en la canción los tres corazones»<sup>18</sup>. Por tanto, en este caso la música diegética está justificada argumentalmente.

Alonso recurre a la diégesis fuera de campo, con un coro de mujeres y armónium (que suena en la iglesia del pueblo), otro elemento usado en sus zarzuelas. El maestro también practica el recurso de sincronizar y enlazar la música no diegética con los ruidos ambientales, como ocurre en la redacción del periódico con las máquinas de escribir y los diálogos. Asimismo, es evidente la influencia del cine mudo, cuando estalla la calumnia, con un encadenamiento de planos de los vecinos y el pueblo que recuerdan en ciertos momentos a *La Bejarana*.

<sup>17</sup> Vid. Anahid Kassabian: *Hearing film. Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Londres, Routledge, 2001.

<sup>18</sup> Vid. S. y J. Álvarez Quintero: *El agua en el suelo...*, pp. 9342-9351, p. 9348.



El análisis de esta banda sonora confirma el dominio de Alonso de los resortes más modernos de la música de cine de su época. La música modifica sus objetivos en función de la acción: épicos, estructurales (motivos que dan unidad y ayudan a articulación de las secuencias) y persuasivos (sobre todo para caracterizar la mezquindad). Añádase una eficaz instrumentación para caracterizar situaciones y personajes, a través de la variación sinfónica de los motivos principales. El éxito fue rotundo y la película provocó gran optimismo entre los críticos. La realización era impecable y los historiadores del cine señalan que tuvo una importancia decisiva en la historia del cine sonoro español.

Tras la guerra, Alonso vuelve a poner en solfa otra historia quinteriana, con *Tierra y cielo*, también dirigida por Eusebio Fernández Ardavin. En aquel momento, las adaptaciones al cine de los Quintero viven sus años dorados, desde *Mariquilla Terremoto* (1939), *Marianela* (1940) o *Fortunato* (1941)<sup>19</sup>. Después de *Tierra y cielo*, esta tendencia continúa con filmes como *Malvaloca* (1942), *La patria chica* (1943), *La boda de Quinita Flores* (1943) o *Tambor y cascabel* (1944), en el primer lustro, hasta *La calumniada* (1947). Tras realizar la música del excelente documental *Feria en Sevilla* (1940), producido por Cifesa y dirigido por Juan de Orduña y Rafael Gil, con fotografía de Cecilio Paniagua, el maestro Alonso regresa al largometraje. La película fue producida por la CEA, con decorados del arquitecto Luis Feduchy, de nuevo protagonizada por Maruchi Fresno. En esta ocasión, su pareja era el galán Armando Calvo, un actor nuevo y de brillante personalidad que había triunfado en la comedia teatral y se abría paso en el cine, y que se consagra en el medio cinematográfico con esta película. Maruchi Fresno, ya convertida en estrella, mostraba un nuevo registro en esta película, y era otra garantía de éxito.

*Tierra y cielo* es un drama romántico burgués con algunas gotas de intriga. La película narra la historia de amor de dos personajes: Clara Laurel, hija de un industrial dueño de varias fábricas (aristocracia del dinero), quien se rebela contra la autoridad paterna buscando una emancipación y un trabajo (nada convencional en la época), y Antonio, un crápula de origen noble, frívolo y mujeriego, que tras verse envuelto en un oscuro asesinato en París (el de un anciano general, marido de su amante) es encarcelado, acusado del crimen que no cometió y condenado. Tras escaparse de la cárcel (extraordinaria secuencia donde la música es el eje de la misma), convicto y huido de la justicia, Antonio se refugia en España con una falsa identidad (un anónimo, gris y vago oficinista) y conoce a Clara en el Museo del Prado, donde ella se gana la vida haciendo copias de los cuadros más famosos de la pinacoteca. Ciertos elementos la emparentan con el género de la comedia: la mezcla de una trama amorosa en torno a una identidad suplantada (con el consiguiente aliciente del ascenso social), y una visión de la mujer poco ortodoxa para al nacionalcatolicismo en el personaje de Clara, que tiene un punto de rebeldía y afirma su deseo de ser independiente y decidir sobre su futuro, permitiéndose incluso sufragar los gastos de su enamorado en un viaje que emprenden juntos, algo ciertamente transgresor para la época.

*Tierra y cielo* proponía una solución al problema de conciliar el ideal de la mujer en el hogar (fundamental en el nacionalcatolicismo) con la legitimidad de que las mujeres se incorporasen a la educación y al trabajo (aspiración falangista). Este asunto es, de hecho, uno de los ejes ideológicos de

---

<sup>19</sup> Jorge Urrutia: «El cine sobre los Quintero: una visión de Andalucía, una simbolización de España». *Imago Litterae*. Sevilla, Alfar/Padilla Libros, 1984, pp. 23 y ss.

la película, e influirá en la concepción de la banda sonora. Uno de los problemas del falangismo era compatibilizar la participación activa de la mujer en la «reconstrucción económica y espiritual» (idea de movilización consustancial al fascismo) con el rechazo de las libertades de las mujeres<sup>20</sup>. Esta discrepancia (simbolizada en el film en el enfrentamiento entre padre e hija) se resuelve, en parte, al confesar Clara que otro motivo de su deseo de emancipación es el próximo matrimonio de su padre, viudo, con otra mujer.

Rafael Gil fue el autor del guión, a partir de la historia quinteriana, la fotografía fue de Barreyere, y la dirección musical de García Leoz. El equipo de *Tierra y cielo* no podía ser mejor, la prensa y los empresarios esperaban con interés esta cinta. El director Ardavín estaba en racha: había sido galardonado con el premio de dirección cinematográfica del Sindicato Nacional en 1940, y había triunfado con *La marquesona* (musical folklórico de 1940, protagonizada por Pastora Imperio) y *La florista de la reina* (1940, basada en un drama escrito por su hermano, con banda sonora de Juan Quintero), considerada por la crítica como uno de sus mejores films.

Guionista y realizador tuvieron que hacer algunos cambios en la historia de los Quintero. Así, cuando Antonio confiesa a Clara la verdad de su vida disoluta, su pasión ciega por una mujer casada y su falsa acusación, sin una sola nota de música (para dar mayor dramatismo a la escena), el guión del film suprimió la alusión de los Quintero a una madre pusilánime que disculpaba sus torpezas y errores, así como algunos detalles de su vida alegre en París y sus instintos más bajos, que no hubieran sorteado la censura. Sentados en un banco de la Plaza de España, Clara promete que le salvará («serás como un obrero en una fábrica», le dice): he aquí otro tema vinculado al pensamiento falangista, la dignificación del trabajo y la redención de la culpa a través de éste. El amor de Clara redime al galán, le «purifica»: un amor noble, nada pasional, que le hace convertirse a un nacionalismo ardoroso, consciente de las glorias de su raza y de su patria. Su patria, reina y madre, se ha reencontrado con él gracias a Clara, quien simboliza también el carácter firme y la limpieza de la nación. Además, la pintura de Velázquez y Murillo se convierten en los símbolos del sueño imperial. Velázquez, el pintor terrenal y pasional (la tierra), frente a Murillo, el pintor de una pureza espiritual y celestial (el cielo). La unión de la pareja simboliza la síntesis entre Velázquez / Tierra / Hombre y Murillo / Cielo / Mujer: juntos forman el pilar de la patria.

*Tierra y cielo* era una película comercial muy ideologizada, impregnada de connotaciones políticas afines al falangismo: una opción en el complejo proceso de construcción de un cine nacional. Para poner música a esta densa y, por momentos, turbia historia, el maestro Alonso elaboró una impresionante y casi omnipresente banda sonora, muy hollywoodiense, y variada, que incluye tres números diegéticos de naturaleza teatral, completamente prescindibles y ajenos a la trama, y una escena de baile seudoflamenco en una tasca en el barrio de Santa Cruz de Sevilla. La música tiene un papel emotivo y narrativo-estructural fundamental, con dos motivos conductores, destinados a la pareja: uno de ellos (el de Juan / Antonio) aparece en los títulos de crédito y el otro (el de Clara y la Virgen de Murillo) es una variación de un material de la cabecera, y ambos reaparecen a lo largo de toda la película.

---

<sup>20</sup> Kathleen Richmond: *Las mujeres en el fascismo español. La Sección Femenina de la Falange, 1934-1959*. Madrid, Alianza, 2004, pp. 24-25.

A diferencia de *El agua en el suelo*, ambos motivos no se someten a un proceso elaborado de variaciones temáticas, sino que se repiten constantemente casi de forma literal, sobre todo el de Juan, fuerte y poderoso. Además, hay una relación motivica entre ambos, siendo el de Clara más lírico y con un protagonismo del clarinete, acompañando a las secuencias más románticas de la pareja. Ambos temas se presentan en la música de cabecera, una especie de breve obertura en forma de arco (ABA), con regreso al motivo conductor inicial, en *tutti*.

La secuencia del calabozo y la huida de Juan de la cárcel parisina tras ser condenado por asesinato, al inicio de la película, es impactante en lo musical: no hay diálogo, y la música favorece la continuidad del plano, la creación de una atmósfera lúgubre, o la descripción de las emociones del personaje. Pero la música no solo cumple una función emotiva y estructural, sino que otorga a las imágenes un valor añadido, y además es la encargada de realizar una elipsis temporal y espacial, trasladando la acción a la estación de tren de París: sabemos que su destino será España, pues se escucha un motivo circunstancial (castañuelas, leve cadencia andaluza en trompetas en sordina, tras un diseño ágil de ritmo seguidillesco en la madera que coincide con un plano medio de un cartel de *Espagne*). La extensa secuencia de unos cuatro minutos ayuda al espectador a entrar en la ficción, y funciona a modo de prólogo, ausente en la historia de los Quintero en la que, esta peripécia del protagonista se narra ya avanzada la acción, como hemos comentado, a través de la confesión de Juan a la joven.

La música de Alonso también contribuye a caracterizar la ambivalencia de la protagonista femenina: Clara se sitúa por encima de la crítica, intentando realizarse en el terreno laboral, pero sin desafiar abiertamente a la autoridad masculina. Esta ambivalencia se resuelve con un número diegético a cargo de un coro de estudiantes universitarias (tiple y vicetiples) de aspecto moderno, paseando felices por Recoletos, insertado a la manera de la revista, sin relación con la trama: una marcha muy alonsina, cantando a la juventud y la felicidad. Huelga decir que está completamente ausente del texto de los Quintero. Otro número diegético interesante es el del tren que conduce a la pareja a Sevilla, también ajeno a la trama y de naturaleza zarzuelera: un soldado canta un tanguillo con una guitarra, cuyo refrán corean los viajeros con acompañamiento de orquesta (*source scoring* habitual en la comedia musical cinematográfica), que propone una nota de colorido populista, aliviando la seriedad del drama que se cierne sobre la pareja. El breve diálogo entre los viajeros del vagón tampoco está en el argumento original de los Quintero.

Asimismo, destacaría los fondos musicales para las vistas del Museo del Prado y el Paseo de Recoletos, las elipsis temporales y espaciales mediante el motivo de Clara (entre la pensión donde se aloja y el Museo del Prado), las ilustraciones musicales de los paseos por el barrio sevillano de Santa Cruz, y la música que acompaña las ensoñaciones de Clara dialogando con las vírgenes y mártires de los cuadros del Prado (combinando los dos temas principales del film). En la secuencia del sueño de Clara, el guionista modifica el texto de los Quintero, donde estaba previsto un diálogo con Isabel de Portugal (retratada por Tiziano), Isabel de Borbón (esposa de Felipe IV) y con la Maja de Goya, que se suprimieron. Por último, destaca la música diegética de la fiesta donde se reencuentra la pareja, una fiesta organizada por la madre aristócrata de Juan: tras la falsa diégesis del *fox*, tiene lugar un número impactante de una tonadillera, ajeno a la trama y prescindible, pensado para buscar el aplauso y la popularidad de la película, como así fue, según relató la prensa tras el estreno. La cantante, ataviada como una maja dieciochesca, interpreta una tonadilla con ex-

presivos melismas y estereotipos musicales españoles. El punto final de la película lo pone una combinación de los dos motivos conductores de la pareja, que se funden en el entramado orquestal (Tierra y Cielo) mientras la voz en off de Clara hace una potente declaración: afrontarán juntos la vida «con los pies en la tierra, humildemente, y la vista en el cielo». La pareja comparte Tierra y Cielo y ambos son España: la del realismo barroco y la pureza religiosa.

### *Jacinto Benavente y la comedia musical: El bailarín y el trabajador (1936)*

En 1936, la producción cinematográfica nacional se había afianzado, pese a los problemas económicos y los debates, agravados por las nuevas tributaciones al cine de los gobiernos de la CEDA. El maestro Alonso se mostraba contrario a aquellos impuestos, convencido de la importancia del cine como vehículo cultural e instrumento de propaganda social, política o turística, y era partidario de un apoyo económico e institucional de los poderes públicos. Alonso no entendía cómo era posible que el Estado apoyase con subvenciones al teatro dramático y no observase la misma conducta con el cine. En este ambiente se rueda la segunda película con banda sonora musical de Alonso: *El bailarín y el trabajador* dirigida por Luis Marquina (1904-1980), un cineasta formado en los estudios Tobis de París y UFA de Berlín para especializarse en la técnica del cine sonoro, que trabajaba de ingeniero de sonido para la CEA. Marquina pertenecía a una generación de realizadores que no procedían del cine mudo, y era un cineasta bastante independiente, con ciertas afinidades con la Generación del 27 y amigo de Dalí. Había debutado con *Don Quintín, el amargao*, una adaptación del sainete de Carlos Arniches y música de Jacinto Guerrero para la productora Filmófono en 1934. En 1936, Marquina era considerado un realizador progresista influido por la tradición americana desde King Vidor a Ernst Lubitsch, a quien atraía la experimentación<sup>21</sup>.

La película empezó a rodarse en febrero, está basada en una humorada de Jacinto Benavente y se estrenó el 29 de mayo en el Cine Capitol de Madrid. El film se rodó en los estudios CEA a la vez que *Morena clara*. La cobertura mediática fue intensa y se rodó muy rápido. Era la segunda vez que la CEA se hacía editora, tras *El agua en el suelo*, y de nuevo se contó con el maestro Alonso. El jefe de Producción de la CEA, Domingo Rodiño, señalaba que querían hacer films de calidad y apoyar a nuevos talentos, de ahí la elección de Marquina combinada con la experiencia del maestro Alonso<sup>22</sup>. *El bailarín y el trabajador* seguía la estela de la comedia musical cultivada por Benito Perojo en *Rumbo al Cairo* (1935) y, como en la comedia americana, el eje argumental era el triunfo económico y el ascenso social, ligado al éxito amoroso. Se trata de un film cosmopolita, bajo la influencia de la comedia musical americana (sobre todo las de Busby Berkeley para la Warner), pero con detalles dignos de una zarzuela.

La producción era de la CEA, la fotografía de Enrique Barreyre y el maestro Alonso contó con la colaboración de la Orquesta Molto, dirigida por Daniel Montorio. El argumento estaba basado en una humorada de Jacinto Benavente, *Nadie sabe lo que quiere o el bailarín y el trabajador* (1925) en 3 actos. Los diálogos adicionales también son de Benavente. Rodiño conocía las reticencias de

<sup>21</sup> José Luis Castro de Paz: *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona, Paidós, 2002, p. 177. Vid. también Julio Pérez Perucha: *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid, Semana Internacional del Cine, 1983.

<sup>22</sup> Florentino Hernández Girbal: «TRAS LA CÁMARA. Viendo rodar *El bailarín y el trabajador*». *Cinegramas*, n.º 79, 15-III-1936, pp. 3-4.

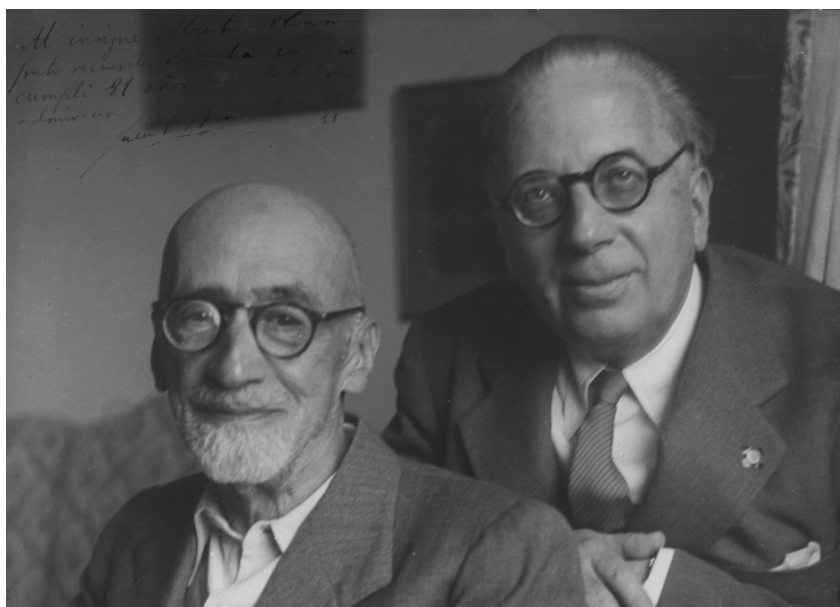


Imagen 1: El maestro Alonso con Jacinto Benavente. Archivo particular de la Familia Alonso.

algunos críticos de cine a estas adaptaciones, por eso se apresuró a destacar que la película tenía un solo punto de encuentro con la comedia: el conflicto dramático, pero no el desarrollo. Marquina conservó el ambiente, la tesis de la comedia y los personajes, pero añadió otros elementos, con el visto bueno del escritor. Marquina se esforzó en subrayar la independencia entre el film y la humorada<sup>23</sup>.

Muchos críticos de cine coinciden en afirmar que ésta fue la mejor película de Marquina, moderna y cosmopolita, a lo que la música contribuyó sin lugar a dudas. El cineasta no renunció por completo a ciertos detalles costumbristas, que sintonizaban con el público, y que reservó para los personajes que no aparecían en la comedia original de Benavente, ni a una crítica a ciertas oligarquías españolas, no desde una oposición progresista sino desde el individualismo y escepticismo del teatro benaventino, elementos con los que el maestro Alonso se sentía cómodo. El trabajo del compositor fue menos elaborado en comparación con *El agua en el suelo*, ya que la banda sonora no tiene naturaleza sinfónica. En contrapartida, la música es la protagonista, pues la historia de Benavente se modifica precisamente para potenciar las secuencias musicales del film.

La película narra las relaciones entre un joven de buena familia, pero sin dinero, Carlos Montero (famoso bailarín), y Luisa Romagosa, hija de un industrial dedicado a la fabricación de galletas. Don Carmelo Romagosa es un nuevo rico, espabilado y poco refinado, quien rechaza al pretendiente porque le considera un vago que, probablemente, va tras el patrimonio de Luisa, hija única en el film. La pareja decide que Carlos entre a trabajar en la empresa Romagosa, para de-

---

<sup>23</sup> Antonio de Jaén: «Directores a examen», *Cinegramas*, n.º 88, 17-V-1936, p. 23.

mostrar al severo padre que está dispuesto a todo: Carlos se implica en cuerpo y alma e intima con un trabajador (Patricio), mientras Luisa echa de menos la frivolidad de las fiestas y bailes, produciéndose una breve ruptura en la pareja que don Carmelo soluciona con la ayuda de una empleada, Pilar, trabajadora de la sección de embalajes.

En la obra de Benavente, Luisa tiene un hermano, Pepe, quintaesencia del cinismo y esnobismo de un señorito malcriado, papel que en la película se encomienda a los amigos de Carlos; en la humorada Luisita tiene madre (doña Magdalena, una pusilánime), y un tío muy severo (Carmelo, el protagonista de Benavente, que se convierte en padre en el film), mientras su padre (don Feliciano) es un personaje casi sin importancia. Por tanto, en la película se reducen los personajes del núcleo familiar a dos, padre e hija. También las amigas de Luisita, que en la película son solo comparsas, en la humorada tienen mucha importancia con unos diálogos ágiles sobre la situación de la mujer en aquella época, el matrimonio, el espíritu práctico, etc. Por el contrario, Patricio, que en la humorada apenas tiene un par de frases, es un personaje de gran relevancia en el film, al igual que Pilar, personaje que ni existe en la humorada y que en el film está encomendado a Antoñita Colomé. La Colomé era una actriz y cantante que procedía del teatro musical, una actriz de revista descubierta por la Paramount: sus primeras películas fueron versiones españolas de films francoamericanos realizados en Joinville, hasta que regresa a España en 1932. Benito Perojo la introdujo en el cine con *El hombre que se reía del amor* (1932), iniciando una gran carrera de más de cuarenta películas<sup>24</sup>. En el guión del film, las modificaciones son intensas respecto a la humorada y se produce una interesante fusión del lenguaje del teatro lírico y el cine. Las secuencias introducidas por Marquina dan énfasis a Patricio y Pilar, aliados de Carlos. Los diálogos entre Patricio y Pilar tienen un lenguaje castizo y un tipo de humor que proceden del sainete.

El Acto I de la humorada se desarrolla, al igual que la segunda secuencia de la película, en un casino durante el verano. La secuencia del casino da ocasión para el extraordinario número diegético de baile y música de cinco minutos de duración. La orquesta de jazz interpreta un largo y lujoso vals. La melodía central del vals funcionará como un motivo central del film, que simboliza el amor de la pareja. El Acto II de la Humorada tiene lugar en la salita de don Feliciano, donde Luisa está a punto de recibir a sus invitados a su fiesta-té de cumpleaños, con un interesante diálogo entre Luisa y su amiga solterona Emma. El desencadenante de la discusión de la pareja es el regalo de Carlos: una galleta inventada por el novio, la galleta Celestial, con la consiguiente mofa de los presentes. El Acto III de la Humorada se desarrolla en la fábrica de galletas: preparativos de una fiesta a la que acudirán autoridades políticas, para celebrar el éxito de la fábrica, que muestra a don Feliciano preocupado por su discurso, la camaradería de Carlos con los trabajadores, y un intenso diálogo de Carlos con don Feliciano sobre las diferencias sociales y la mezquindad y esnobismo de la burguesía, frente al orgullo de ser un trabajador; finalmente, el diálogo de la reconciliación entre la pareja, justo antes de la fiesta pone punto final a la humorada. En el film no hay fiesta ni secuencias en la fábrica, reservándose el diálogo entre Carlos y Romagosa para otro momento. Por el contrario, en la recta final de la película los números musicales son especialmente brillantes y modernos, incluyendo la secuencia final en el Royal Club.

<sup>24</sup> Vid. Miguel Olid: *Antoñita Colomé: recuerdos de una vida*. Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura/Filmoteca de Andalucía, 1998.

Con los títulos de crédito, se presentan dos temas fundamentales: uno en tiempo de vals, sometido a variaciones, y otro tema contrastante, en 2/4, protagonizado por los vientos, en tiempo de marcha. Vals y marcha (de las galletas) se convierten en dos números diegéticos relevantes, mientras los fondos sonoros muestran a un compositor familiarizado con los recursos de la música cinematográfica, como las elipsis o el *mickey-mousing* mientras Carlos hace las maletas para coger el tren que, desde una villa de veraneo, le lleva a Madrid a trabajar en la fábrica. Este es el preámbulo de un excepcional número diegético de 3 minutos: Carlos, en el tren, canta la *Marcha de las Galletas* (tiempo de marcha, 2/4), iniciándose una escena coral que encadena planos de la fábrica de galletas, y el viaje en tren. Musicalmente el número es un concertante, con Carlos, coro de obreros, Pilar, coro de trabajadoras y algunos niños, al modo de la zarzuela.

Ya en la fábrica, el maestro Alonso escribe otro número diegético, al modo de la comedia musical (de nuevo de 3 minutos): las trabajadoras cantan el vals del casino, primero *a capella* y luego con la orquesta (en *source scoring* como en los musicales). Este vals coreado con evoluciones bailadas muestra la influencia de Busby Berkeley, famoso por sus números con elaboradas figuras geométricas y efectos caleidoscopio que involucraban a gran número de coristas. La influencia de Berkeley se aprecia en los ángulos de cámara, inusuales en la época, con la cámara situada en una grúa, con planos ligeramente picados. Es probable que Alonso y Marquina conocieran el cine de este realizador americano que también procedía del teatro musical.

La fiesta del cumpleaños de Luisa es ilustrada por Alonso con el vals del casino, fundido con los diálogos frívolos y demoleedores, mientras Luisa recibe a sus invitados. La música alonsina sostiene la secuencia, que incluye el episodio de la galleta celestial, mientras un *fox* lento (extradiegético) acompaña a la discusión de la pareja y la despedida de Carlos. A partir de ese momento transcurren unos 17 minutos de metraje sin música, durante los cuales Marquina introduce varias secuencias que no aparecen en la humorada de Benavente o que han sido trasladadas a otros lugares.

Entre las secuencias más interesantes de la película está la marcha al Royal Club, en la noche madrileña: el compositor escribe un terceto, bajo la influencia del teatro cómico-lírico, tras el cual se sucede una marcha. Unos planos de las calles de Madrid (musicalmente, una breve variación de la marcha de las galletas) se encadenan con imágenes de la casa de Carlos, donde los tres se visten de gala. La pantalla se divide en un juego de composiciones de encuadre y combinación de planos, rasgo típico del cine de Marquina, que enmarcan una excelente canción «en tiempo de Blues»: un *fox* lento, muy alonsino, cantado por Pilar y Carlos. Esta secuencia se planificó inspirándose en una secuencia de la película *Ámame esta noche* (*Love me tonight*) de Rouben Mamoulian de 1932, lo que demuestra la apuesta por la modernidad de Marquina<sup>25</sup>.

Tras este número musical de unos cuatro minutos y medio, la música nos conduce al Royal Club, donde Marquina construye una excelente y larga secuencia final, con música diegética: un *fox* rápido (casi un *boggie*) con coro de hombres. Como ocurriera en *El agua en el suelo*, el compositor utiliza la música jazzística de un modo inteligente: en este caso, como el nexo de unión entre los bloques (cinematográficos) y los números musicales que remiten al mundo del sainete y la revista. Como ya he señalado en otra publicación<sup>26</sup>, si eliminamos los bloques musicales (fondos

---

<sup>25</sup> Vicente J. Benet: *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2012, p. 106.

<sup>26</sup> Vid. C. Alonso González: «De la zarzuela y la revista a la música de cine...», p. 331.

sonoros) y consideramos solo los números diegéticos, con la excepción de los títulos de crédito (que harían las veces de un preludio bitemático), la estructura de esta banda sonora sería similar a la de un sainete o una humorada: con un vals (orquestración jazzística), marcha (conjunto y coros), vals coreado (con evolución bailada), terceto cómico, dúo de la pareja (*fox* lento), *fox-trot* (metateatral, con coro masculino) y final (vals).

### Conclusiones

El análisis de estos films confirma las intensas relaciones entre la música de cine y la música del teatro lírico. Francisco Alonso se muestra conocedor de las bandas sonoras del cine americano de la época, y utiliza estereotipos expresivos y musemas al uso<sup>27</sup>, así como las técnicas de los compositores hollywoodienses: manipulación de motivos conductores, *mickey-moussing*, *underscoring*, números diegéticos, *source scoring*, manejando hábilmente la orquesta. El compositor andaluz demuestra su dominio del nuevo medio debido, entre otras cosas, a su experiencia como músico de zarzuela, revista y humoradas. Solo así se entiende la gran calidad de su música de cine, tanto en el género de la comedia musical como en el drama romántico burgués, que exigía unas bandas sonoras de naturaleza sinfónica. Este hecho confirma la modernidad de muchos compositores que ligados al teatro (particularmente a la zarzuela), han sido considerados por la historiografía musical como músicos conservadores. Y fue, precisamente, la habilidad que mostraron para transitar desde el teatro al cine una de sus sellas de identidad, respetando y asumiendo la tradición, pero a través de unos medios fundamentales de la nueva cultura popular, como fue el caso del cine.

---

<sup>27</sup> El término «musema» fue acuñado por Charles Seeger en 1960, para referirse a una especie de morfema musical, es decir, una unidad mínima de lógica musical formal o expresiva dotada de significado. Fue un concepto utilizado en el ámbito de la semiótica musical y, en el caso de la música cinematográfica, desarrollado por el musicólogo Philip Tagg. Véase *Music's Meaning. A modern musicology for non-musos*. New York & Huddersfield, Mass Media Music Scholars' Press, 2012.



Este volumen plantea una puesta al día de las relaciones entre teatro musical, zarzuela y cine desde la llegada a España del cinematógrafo, acontecimiento que provoca una fecunda convivencia de la zarzuela en su espacio «natural» de representación, la escena teatral, y sus adaptaciones a la pantalla cinematográfica, en un contexto de interesantes sinergias artísticas. La zarzuela, repositorio híbrido de sorprendente ductilidad, es permeable al nuevo invento como lo era al resto de novedades técnica que llegaban a mejorar la vida cotidiana de los contemporáneos, desde el fonógrafo a las máquinas Singer, el tren o el cable telegráfico, aprendiendo a convivir con el cinematógrafo y generando una apasionante historia común.

A través de diecinueve estudios, algunos de ellos fruto de investigaciones doctorales, que han sido sometidos a los habituales procesos de validación científica de «revisión por pares», se revisita la convivencia de zarzuela y cine desde sus orígenes, su relación con las prácticas musicales, los procesos de recepción y difusión de repertorios, la conformación del gusto musical o los diversos hábitos interpretativos.

Desarrollada en el marco de los Proyectos de I+D+i «Música y prensa en España: Vaciado, estudio y difusión *online*» (2012-15), MICINN-12-HAR2011-30269-C0302; y «Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868 y 1925. Textos y música en la creación del teatro lírico nacional» (2013-15), MICINN- HAR2012-3s9820-C03-03, esta miscelánea se convierte en el volumen quinto de la colección musicológica *Hispanic Music Series*, del Grupo de investigación ERASMUSH (“Edición, investigación y análisis del patrimonio musical español XIX-XX”), de la Universidad de Oviedo.

