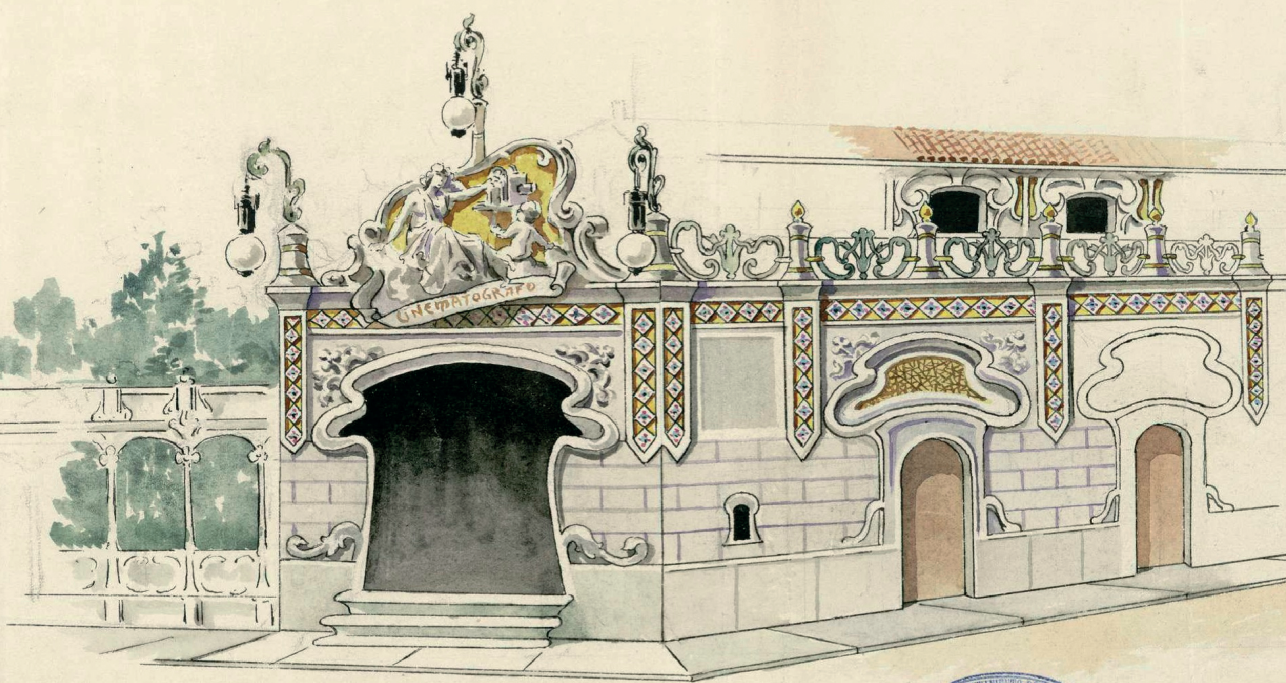


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



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
<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

ZARZUELAS EN 35 MM: REPOSITORIO DE SIGNIFICADOS DURANTE EL DESARROLLISMO (1959-1975)

VIRGINIA SÁNCHEZ RODRÍGUEZ

Universidad de Castilla-La Mancha

Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM)-Unidad Asociada al CSIC

RESUMEN

La zarzuela es un género que ha contado con gran éxito social, más allá del contexto cronológico establecido como su marco propio de desarrollo. A pesar de que se habla del siglo de la zarzuela para referirse a los últimos cincuenta años del siglo XIX y los primeros cincuenta años del siglo XX, el género lírico español continuó formando parte del sustrato cultural de las sociedades posteriores al citado contexto. A este respecto, en este trabajo proponemos un análisis sobre la visibilidad de la zarzuela después de 1950 a partir de su presencia en el cine del Desarrollismo (1959-1975), bien a través de filmaciones de zarzuelas, bien a través de referencias textuales o sonoras en películas no musicales.

PALABRAS CLAVE: zarzuela, música de cine, Franquismo, Desarrollismo, número musical de *show*.

ABSTRACT

The Zarzuela as a Lyric Genre had a great social success along history, beyond his chronological context. Historiography establishes the last fifty years of the 19th Century and the first half of the 20th Century as the Zarzuela's Century. However, this Spanish lyric-dramatic genre turned over that chronology and became a part of the cultural society's substrate in other eras. Attending to this fact, in this paper we propose an analysis to the use of the Zarzuela after 1950 through its presence in the cinema of the *Desarrollismo* (1959-1975) in filming zarzuelas and through textual or sound references in other non musical films.

KEYWORDS: Zarzuela, Film Music, Franco's Regime, *Desarrollismo*, Musical Show.

Durante décadas se ha defendido la asociación de la zarzuela con el régimen de Franco debido a la visibilidad del género escénico durante la España de la Dictadura. Eso se observa al comprobar que, tras la finalización de la Guerra Civil española, se volvieron a programar producciones zarzuelísticas e incluso se llevaron a cabo grabaciones filmicas de una selección de célebres títulos durante las distintas décadas de la España franquista. Sin embargo, podemos considerar que la zarzuela como género vivo llegó a su fin en la década de 1950, momento en que su fórmula artística pareció verse agotada, a pesar de que, en torno a esa década contamos todavía con compositores que seguían trabajando en el género, como es el caso de Pablo Sorozábal¹ o Federico Moreno

¹ En la década de 1950 Pablo Sorozábal se ocupa de la música de *Los burladores* (1948), zarzuela en tres actos con libreto de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, *Entre Sevilla y Triana* (1950), sainete lírico estructurado en dos actos con libreto de Luis Fernández Sevilla y Luis Tejedor Pérez, o *Las de Caín* (1958), en tres actos, una zarzuela basada en la obra homónima de los hermanos Álvarez Quintero.

Torroba². Más allá de esta cronología, en la España del Franquismo se continuó produciendo y considerando la zarzuela como un medio de expresión de los valores unitarios propiamente hispanos que eran defendidos en algunos libretos. Esta realidad tuvo que ver con el hecho de que la zarzuela formaba parte del sustrato cultural de la sociedad del momento, frente a la escasa vigencia del género en el actual contexto contemporáneo, tal como afirma José Luis Temes:

El español de hoy sabe muy poco sobre zarzuela.

Más aún: el español de hoy, el aficionado a la música, el músico profesional o el espectador teatral de nuestro tiempo... saben muy poco sobre zarzuela.

O incluso más aún: lo poco que el español medio de hoy sabe sobre zarzuela es una mezcla heterogénea –y en gran medida, equivocada– a partir del testimonio nostálgico de sus padres o abuelos, más una serie de tópicos sociológicos –sobre todo, en torno a «lo zarzuelero» como expresión de una España pretérita y cutre–, más una simplificación del repertorio en unas pocas melodías fáciles. También he constatado que buena parte de los jóvenes del presente asocia el vocablo «zarzuela» a la España del Franquismo, asociación no solo falsa, sino incluso reversible: el régimen impuesto tras la guerra supuso, sin duda sin pretenderlo, el final de la zarzuela como género vivo³.

Ahora bien, a pesar de no tratarse de un género vivo, lo cierto es que la zarzuela ha contado con vigencia más allá del contexto cronológico establecido como marco de su desarrollo. Recordemos que, habitualmente, se habla del siglo de la zarzuela para referirse a los cincuenta últimos años del siglo XIX y los primeros cincuenta años del siglo XX. A este respecto, en esta ocasión proponemos el análisis de la persistencia del género a partir de 1950, otorgando especial atención a su presencia en el cine llevado a cabo durante el Desarrollismo (1959-1975) debido a la visibilidad musical y sociológica del género en la población española coetánea y a la difusión que la zarzuela gozó a través del ámbito cinematográfico durante los últimos años del Franquismo.

Cine y música de cine en la España del Desarrollismo

La relevancia del arte cinematográfico durante la España franquista queda patente a través de la cantidad y de la diversidad de muestras rodadas entre 1939 y 1975. De hecho, el cine fue uno de los medios artísticos más desarrollados durante el Franquismo debido a la pasión de Francisco Franco por «la séptima arte»⁴, pero también de acuerdo con el poder divulgador del medio filmico. Ahora bien, debido a la amplitud temporal del régimen franquista (1939-1975), resulta conveniente establecer diferentes etapas en el estudio de la cinematografía. De acuerdo con la cronología de nuestro trabajo, nos situamos en el cine del Desarrollismo (1959-1975), donde tuvo lugar la aparición de tres estéticas filmicas desde la década de 1960.

Por un lado, en los años sesenta se desarrolla una estética cinematográfica oficial o comercial, continuadora del modo de hacer cine en España previo a esta década, que comprende aquellos *films* ideológicamente más afines al gobierno en los que se plantea un cine para todos los públicos

² Véanse al respecto las composiciones de Moreno Torroba para *El cantar del organillo* (1949), en tres actos, con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw basado en texto de Luis Fernández Ardavin, o *María Manuela* (1952), zarzuela en dos actos con libreto de los hermanos Guillermo y Rafael Fernández-Shaw.

³ José Luis Temes: *El siglo de la zarzuela 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014, p. 12.

⁴ «O séptimo arte para muchos, aunque preferimos la primera acepción por destacar el género femenino de la palabra más correctamente». Juan Enrique González Vallés: «El reflejo en la narrativa cinematográfica del primer gran conflicto armado mundial: estudio de la historia y el discurso», *Historia y comunicación social*, 18, 2014, p. 320.

donde predomina la carga emocional y donde destacan las comedias y el cine musical. Especialmente significativas son las comedias moralistas y aquellas protagonizadas por personajes provenientes del mundo rural, como es el caso de la saga de películas de Paco Martínez Soria, así como las películas musicales de Marisol, Rocío Dúrcal o las nuevas estrellas de la canción *pop*. Sin embargo, desde 1970 comienza a desarrollarse una nueva línea definida por la inserción del erotismo que modifica, en cierto modo, el enfoque «blanco» propio del cine comercial, dando lugar al origen del denominado cine del Landismo.

En segundo lugar, advertimos la presencia, desde mediados de los años cincuenta, de una corriente cinematográfica más vanguardista e ideológicamente alejada del Régimen, que cuenta con su máximo desarrollo a lo largo de 1960. En algunas de estas películas se opta por incluir novedades formales y temáticas próximas a las corrientes europeas, así como críticas sociales significativas. Algunas películas cercanas a esta corriente filmica son *Viridiana* (1961, Luis Buñuel), *La caza* (1965, Carlos Saura) o *Nueve cartas a Berta* (1966, Basilio Martín Patino), entre otros títulos de cineastas de diferente formación e ideología.

Por otra parte, desde finales de los años sesenta, se advierte un tercer camino estético que comprende un cine popular, pero con un enfoque más realista y crítico, sin ser tan vanguardista como la segunda tendencia expuesta. Así surge la llamada «Tercera Vía», cuyo origen estriba en la labor del productor José Luis Dibildos al plantear un tercer camino que comprendiera una propuesta intermedia entre el cine comercial y las pretensiones más críticas. Véanse al respecto las muestras de los años setenta de directores y guionistas como Roberto Bodegas, Antonio Drove o José Luis García, entre las que destaca *Españolas en París* (1969, Roberto Bodegas) como primera muestra.

Estos tres caminos estéticos conviven desde la década de 1960 hasta el fin del régimen de Franco, en una diversidad estética filmica también reflejada en la música integrada en las muestras de las diferentes corrientes. De forma mayoritaria, podemos señalar la existencia de una tendencia musical comercial y con un lenguaje tonal en aquellas películas oficiales, frente a la paulatina inserción de las vanguardias musicales en las películas más alejadas de los postulados del gobierno. Asimismo, la música preexistente también cuenta con un lugar relevante en la filmografía elaborada durante el Régimen: mientras que las canciones preexistentes de origen tradicional cuentan con mayor presencia en las películas comerciales, por su parte, la música popular urbana⁵ cuenta con vigencia igualmente en películas comerciales, vanguardistas y de la «Tercera Vía».

Ahora bien, en relación con nuestra investigación cabe plantearse qué lugar ocupa la zarzuela en las películas españolas gestadas durante el Franquismo y, de forma específica, en las producciones llevadas a cabo durante el Desarrollismo.

La relación entre cine y zarzuela⁶ es anterior al régimen de Franco, incluso podemos afirmar que la zarzuela fue un género importante en el origen y el desarrollo del cine mudo en España, como queda constancia a través de películas cuyos guiones se basaron en algunas de ellas. De hecho, como señala Joaquín Cánovas Belchí, «ya en los albores del siglo XX, números fragmentos de zarzuelas son filmados a pesar del carácter silente del cine y las notables limitaciones técnicas que

⁵ Véase Virginia Sánchez Rodríguez: «Aperturismo musical español: Músicas urbanas y músicas tradicionales en el cine del franquismo», *Estudios sobre la influencia de la canción popular en el proceso de creación de música incidental*, Sergio de Andrés Bailón (ed.). Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2016, pp. 13-52.

permite la reproducción del sonido»⁷. En lo que respecta al Franquismo, si bien es cierto que la presencia de la zarzuela se ha producido, de forma mayoritaria, en las muestras ideológicamente más próximas al Régimen, debemos señalar igualmente que las grabaciones de zarzuelas no han sido muy prolíficas, aunque resultan lo suficientemente significativas como para que pongamos nuestra atención en ellas.

El cine español desarrollado entre 1959 y 1975 muestra el arraigo social del género zarzuelístico a través de sus adaptaciones fílmicas, pero también a partir de la inserción de ciertos números musicales provenientes de zarzuelas o de la inclusión de alusiones textuales a célebres títulos. Es decir, el teatro lírico español aparece inserto en el cine del Desarrollismo como una referencia musical que, más allá de su integración como número de *show*, es presentada en películas no musicales como una parte del ideario cultural de los personajes cinematográficos. Esta doble vertiente, grabaciones fílmicas y referencias zarzuelísticas, será contemplada a continuación debido a su visibilidad y a su valor sociológico.

La presencia de la zarzuela en el cine español del Desarrollismo: adaptaciones

Como hemos señalado, el género lírico ha tenido una presencia minoritaria dentro del cine español, a pesar de que, tal como señala José Antonio Pérez Bowie, «la zarzuela es uno de los géneros teatrales por los que se sintió más atraído el cine español durante los primeros cincuenta años de su historia»⁸. Conviene decir que la filmación de zarzuelas no es un asunto vinculado al Franquismo, como apuntamos previamente, puesto que contamos con significativos antecedentes del primer tercio del siglo XX. Es el caso de *Los guapos* (1920), así como otros títulos de Segundo de Chomón, tales como *El puñado de rosas* (1910), *Las tentaciones de San Antonio* (1910) o *Carceleras* (1911), algunas muestras dirigidas por José Buchs como *La verbena de la Paloma*⁹ (1921), *La reina mora* (1922) o *Curro Vargas* (1923), otras por Florián Rey, como *La Revoltosa* (1924) y *Gigantes y cabezudos* (1926), o *La verbena de la Paloma* (1935, Benito Perojo), siendo esta última zarzuela una de las que ha gozado de un mayor número de adaptaciones¹⁰.

Durante el Franquismo, especialmente en torno a los años cuarenta y cincuenta, contaron con un lugar visible las películas con canciones de tono folklórico y de carácter popular urbano, como se observa en el protagonismo de la copla por encima de otros géneros. Frente al panorama cinematográfico estadounidense, en el contexto español podemos comprender estas muestras como testimonios históricos que reflejan la música que los españoles de posguerra escuchaban a través

⁶ Para un mayor conocimiento sobre la relación de la zarzuela y el cine, véase Celsa Alonso González: «De la zarzuela y la revista a la música de cine», *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde Olarte Martínez (coord.). Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 305-332.

⁷ Joaquín Cánovas Belchí: «Identidad nacional y cine español: el género chico en el cine mudo español. A propósito de la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)», *Quintana*, n.º 10, 2011, p. 66.

⁸ José Antonio Pérez Bowie: «La función paródica de las estrategias metaficcionales. Apuntes sobre la adaptación cinematográfica de la zarzuela *Doña Francisquita* (Ladislao Vajda, 1952)», *Anales de Literatura Española*, n.º 19, 2007, p. 189.

⁹ *La verbena de la Paloma* de Buchs es considerada, además, «la primera película de la Atlántida que alcanza un amplio reconocimiento popular». J. Cánovas Belchí: «Identidad nacional y cine español...», p. 76.

¹⁰ Para una profundización, véase Consuelo Pérez Colodrero y Desirée García Gil: «Una zarzuela de cine: aproximación a las adaptaciones cinematográficas de *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón». *Música y medios audiovisuales, vol. II. Análisis, investigación y nuevas propuestas didácticas*, Laura Miranda González y Ramón Sanjuán Mínguez (eds.). Alicante, Letra de Palo, 2017, pp. 81-95.

de la radio y de su asimilación en la vida cotidiana. En esos momentos, también comenzaron a desarrollarse, de forma exitosa, las filmaciones y adaptaciones de obras de teatro lírico. Para los cineastas, el hecho de que el teatro lírico contara ya con un argumento y un elemento musical significaba una ventaja cronológica y económica, por no hablar de los posibles beneficios en taquilla al tratarse de historias generalmente conocidas por la población, en su mayoría.

Algunas de esas adaptaciones filmicas de zarzuelas llevadas a cabo durante los años cuarenta y cincuenta son *Alma de Dios*¹¹ (1941, Ignacio F. Iquino), basada en la zarzuela homónima con música de José Serrano y libreto de Carlos Arniches y Enrique García Álvarez; la adaptación cinematográfica de la obra de Enrique Granados *Goyescas* (1942, Benito Perojo), bajo la dirección musical de José Muñoz Molleda; *La Revoltosa* (1949, José Díaz Morales), uno de los títulos favoritos para llevar a la gran pantalla; *Doña Francisquita* (1952, Ladislao Vajda), con música de Vives y libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw; o *Las de Caín* (1958, Antonio Momplet), con música de Sorozábal y libreto de los hermanos Álvarez Quintero. Asimismo, y debido a la popularidad de la zarzuela en las décadas centrales del siglo XX en España, también se produjo el proceso contrario: tras el éxito de la adaptación cinematográfica de *Fuenteovejuna* (1947, Antonio Román), el texto de Lope de Vega inspiró al compositor vasco Francisco Escudero para la composición de una ópera homónima, comenzada en 1967 que resultó inacabada; y, décadas después, la misma obra literaria inspiró la composición de una zarzuela homónima con libreto de José Luis Martín de Descalzo y música de Manuel Moreno-Buendía, estrenada en 1981¹².

En torno al Desarrollismo, la adaptación cinematográfica de títulos es igual de abundante que en la década de 1950, a pesar de que durante los años sesenta y setenta se produce un gran avance de las músicas populares urbanas en España, contando igualmente con su reflejo en el cine. El resultado de las filmaciones de zarzuelas es la creación de películas comerciales cercanas al gobierno, dirigidas a toda la población, con un enfoque ameno y cuyo contenido parece destinado a subrayar la identidad prototípica del ciudadano español. Para ello, la selección de las zarzuelas se llevaba a cabo de una forma cuidadosa y teniendo en cuenta la superación del sistema de censura y el agrado de las altas esferas.

En términos generales, el ámbito filmico desarrollista no muestra preferencia por zarzuelas de una década específica –aunque se llevan a cabo zarzuelas casi exclusivamente del siglo XX, o muy cercanas al comienzo de siglo–, tampoco se otorga protagonismo a una localización geográfica determinada ni se seleccionan obras de un único compositor, por lo que, en los años sesenta y setenta, el cine español muestra la diversidad y la riqueza del repertorio zarzuelístico en toda su extensión. Del mismo modo, tampoco existe unidad en la extensión de las obras seleccionadas por parte de los productores y directores, y conviven igualmente zarzuelas grandes con obras del Género chico en un único acto. La pericia de director, productor y montador será la que tenga en cuenta la mejor forma de adaptar la extensión de una obra preestablecida al metraje filmico.

Por el contrario, un rasgo común de las películas basadas en zarzuelas contemporáneas en la cronología de esta investigación tiene que ver con la presencia de las máximas personalidades en

¹¹ Ya se hizo una película anterior en 1923 dirigida por Manuel Noriega, una parte de la cual se conserva en la Filmoteca de Zaragoza.

¹² José Luis García del Busto: «Estreno de *Fuenteovejuna*, versión musical libre basada en el libro de Lope de Vega», *El País*, 18-I-1981.

torno a la ejecución de estos proyectos. Es decir, la selección de zarzuelas para ser convertidas en *films* no era una circunstancia aislada y, de hecho, los directores más destacados del momento abordaron esta labor, contando para ello con los actores más afamados que habían sido seleccionados para protagonizar estas muestras y convertirlas en éxito. Por su parte, los actores otorgaban al proyecto su buena apariencia y su fama como reclamo para el público, pero, desde el punto de vista sonoro, estos eran doblados en los números musicales por cantantes líricos profesionales.

Ahora bien, el sistema de *playback* utilizado en las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas en la España franquista, empleado igualmente en producciones más cercanas a la actualidad, ofrece una doble lectura. Por un lado, el doblaje garantizaba la calidad musical debido a la dificultad técnica de las partituras. Pero, por otro lado, este sistema suponía mantener en el anonimato a los cantantes líricos, otorgando un escaso reconocimiento al cantante, verdadero intérprete de la parte musical de la cinta. Lo cierto es que, en general, los títulos de los años sesenta y setenta alcanzaron gran éxito y calidad, aunque no existe homogeneidad en el modo en que se han llevado a cabo las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas puesto que, mientras que unos *films* son fieles a las partituras y al libreto originales, otras muestras son inspiraciones o actualizaciones del contenido, de la localización o de algún aspecto de la historia.

En la filmografía desarrollista contamos con películas en las que el argumento, el libreto y los números musicales originales de la zarzuela apenas sufren grandes modificaciones. Es el caso de *Los claveles*¹³ (1960, Miguel Lluch), *La revoltosa*¹⁴ (1963, José Díaz Morales), *Gigantes y cabezudos*¹⁵ (1969, José Antonio Páramo), *Luisa Fernanda*¹⁶ (1973, José Antonio Páramo), la revista musical *Las leandras*¹⁷ (1969, Eugenio Martín) o las películas para televisión *Las golondrinas*¹⁸ (1968) y *Maruxa*¹⁹ (1968), estas últimas dirigidas por Juan de Orduña. Precisamente Orduña fue uno de los directores que más trabajó a lo largo de su carrera sobre originales de zarzuelas. En parte, esto pudo deberse al encargo recibido por parte de Televisión Española para llevar a cabo la filmación de varias obras zarzuelísticas. La selección del director seguramente tuvo que ver con el éxito de sus películas, su afinidad ideológica con el Régimen y su experiencia como director de películas con canciones interpretadas por grandes estrellas de la música española²⁰. De este modo surgen *La revoltosa* (1969), *El huésped del sevillano* (1969), *La canción del olvido* (1969), *Bohemios* (1969) y *El caserío* (1972). Todas ellas son películas fieles al libreto y a las partituras originales. Incluso algu-

¹³ Sainete de un acto estrenado en 1929, con libreto de Luis Fernández de Sevilla en colaboración con Anselmo C. Carreño, y música de José Serrano.

¹⁴ Sainete lírico de un acto estrenado en 1897, con libreto de José López Silva y Carlos Fernández Shaw, y música de Ruperto Chapí.

¹⁵ Zarzuela en un acto estrenada en 1898, con libreto de Miguel Echegaray y música de Manuel Fernández Caballero.

¹⁶ Zarzuela en tres actos estrenada en 1932, con libreto escrito por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, con música de Federico Moreno Torroba.

¹⁷ La revista musical *Las leandras* (en 2 actos con libreto de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román y música de Francisco Alonso) ya había sido adaptada al ámbito filmico algunos años antes, en 1961, por parte de Gilberto Martínez Solares, en una producción mexicana igualmente protagonizada por Rocío Dúrcal.

¹⁸ Zarzuela en tres actos, estrenada en 1914, con libreto de Gregorio Martínez Sierra en colaboración con María Lejárraga, y música de José María Usandizaga.

¹⁹ Zarzuela en dos actos estrenada en 1914, con libreto de Luis Pascual Frutos y música de Amadeo Vives.

²⁰ Juan de Orduña ya había trabajado en películas con canciones de gran éxito de forma previa, como *El último cuplé* (1957), e incluso había incluido en su filmografía música lírica, como se puede comprobar en el *film Música de ayer* (1959), en el que, entre otros, la soprano Ana María Olaria interpreta el «Aria de la locura» de la ópera *Lucia de Lammermoor* (1835).

nas pueden ser comprendidas como un buen ejemplo de correcta realización de interpretaciones musicales, como es el caso de *Bohemios*.

Bohemios (1904) es una zarzuela de Guillermo Perrín y Vico y Miguel de Palacios, basada en los relatos *Scènes de la vie de bohème* (1847-49), de Henry Murger, texto literario que ya había servido de inspiración para dos óperas y que, posteriormente, sería también el punto de partida de una opereta y una película²¹. La partitura es obra de Amadeo Vives. Esta zarzuela, respetando el espíritu de la obra de Mürger, refleja los escasos recursos económicos de los artistas y las dificultades de acceso a los círculos sociales más exclusivos del París decimonónico²².

La película de Juan de Orduña es fiel al libreto y a la partitura de la zarzuela. Todos los números musicales han sido conservados y, en cuanto a las partes habladas, estas apenas han sufrido variación. Asimismo, desde el punto de vista musical cabe señalar que *Bohemios* puede ser considerado un buen testimonio de filmación de obras líricas con *playback*, así como de grabación y realización de actuaciones musicales. Eso se comprueba con el buen hacer de los actores, tratando de adecuar su gestualidad y pronunciación con el sonido previamente grabado por parte de los cantantes profesionales²³. En cuanto a la realización, se observa el cuidado en la distribución de planos y en el posterior montaje de los mismos para que los instrumentos que aparecen en pantalla sean realmente los que suenan desde el prisma sonoro. A pesar de que el protagonismo visual de los instrumentos se limita a las secuencias narrativas desarrolladas en el interior de la Opéra Comique de París, correspondientes con la actuación musical de una orquesta en directo (00:56:54 – 00:58:43) y la interpretación del Dúo de *Luzbel* (01:14:23 – 01:18:40), el resultado es de calidad. Seguramente este acierto estuvo vinculado a la labor de Federico Moreno Torroba, que se ocupó de la dirección musical de la película.

Del mismo modo, y como excepción, *Bohemios* incluye una variación respecto de la obra lírica original en la que se basa el *film*. Con la intención de no insertar una parada argumental en la parte central de la película, Juan de Orduña optó por mover la música del intermedio al comienzo del *film*, después de la introducción (00:02:49 – 00:05:29). Para justificar argumentalmente esta licencia, Orduña rodea de ensoñación este número musical de *show* interpretado por un cuerpo de baile que es presentado visualmente como fruto de la imaginación y evasión de Víctor, el libretista. Ante el frío invernal, Víctor enciende su pipa, cierra los ojos y asiste a un ambiente de sueño subrayado por los elegantes y estilizados pasos de baile, frente al carácter pseudopopular de la coreografía interpretada por el ballet en la secuencia inicial correspondiente con la música de la in-

²¹ Las óperas homónimas de Giacomo Puccini, estrenada en 1896, y Ruggiero Leoncavallo, estrenada en 1897; la opereta *Das Veilchen vom Montmartre* (1930) del compositor húngaro Imre Kálmán y la película *La vie de bohème* (1992), dirigida por el finlandés Aki Kaurismäki, además de la zarzuela y la película española aquí citadas.

²² La zarzuela relata las aventuras de Roberto y Víctor, un compositor y un escritor que trabajan juntos en la realización de una ópera, *Luzbel*. A pesar de haber concluido el proceso de composición, ambos carecen de apoyo social y económico para poder estrenarla. Por su parte, Cosette, la vecina de Roberto, es una soprano, hija de un tenor retirado que trata de hacerse un hueco en el mundo del *bel canto*. Finalmente, Roberto y Cosette se enamoran y, tras una presentación en sociedad de la soprano en la que ambos interpretan el dúo de la inédita *Luzbel*, los mecenas y artistas congregados en la reunión de la Opéra Comique respaldan al músico, al libretista y a la soprano para que puedan estrenar dicha obra musical en un futuro próximo.

²³ Carlo del Monte es la voz del personaje de Roberto, Josefina Cubeiro interpreta líricamente a Cosette, Enrique del Portal dobla al personaje de Víctor y, por su parte, Ramón Alonso se ocupa de las partes vocales del señor Girard. La relevancia de estos cantantes líricos, junto con los papeles protagonistas que interpretan, determina que incluso sus nombres sean impresos en los títulos de crédito iniciales.

roducción y con carácter narrativo y realista. Así, el traslado del número musical del intermedio es presentado como un sueño en el inicio y no supone una parada argumental ya avanzado el metraje. Por su parte, esta misma música concebida por Vives para el intermedio vuelve a sonar durante el comienzo del cuadro tercero. En este caso, Juan de Orduña opta por incluir únicamente el fragmento final y, de este modo, no alargar ni parar la secuencia.

Para justificar el hecho de que no se escuche entera la partitura en el momento en que Vives había concebido la música del intermedio, el cuadro tercero comienza en la película *Bohemios* con la demora en la llegada de Víctor y el señor Girard a la Opéra Comique de París: el poeta no tenía la indumentaria correcta para acudir a un acto tan elegante y eso hace que ambos personajes lleguen tarde. Desde el punto de vista textual, los diálogos subrayan esta circunstancia²⁴. Por tanto, y a pesar de esta única licencia en relación con la transferencia de la música del intermedio al comienzo, tanto *Bohemios* como las producciones zarzuelísticas del Desarrollismo citadas hasta este momento son testimonios de adaptaciones cinematográficas fieles a las zarzuelas en las que se han basado. A pesar de que esta tendencia es un aspecto mayoritario, también existen algunas excepciones que ofrecen variaciones en relación con el contenido que directores y productores quieren transmitir.

Por el contrario, uno de los casos de variación sustancial lo localizamos en la película *La verbena de la Paloma* (1963, José Luis Sáenz de Heredia). Este sainete lírico es uno de los títulos más representados en el cine desde su estreno en 1894 y uno de los favoritos para realizar adaptaciones, tal como hemos apuntado previamente. Estructurada en un acto, la zarzuela cuenta con libreto de Ricardo de la Vega y música del maestro Tomás Bretón. Ambientada en torno a la festividad madrileña de la Virgen de la Paloma, el día 15 de agosto, los diferentes cuadros relatan la vida costumbrista del Madrid de finales del siglo XIX a partir de diversos personajes como Julián, que no está animado a pesar de la fiesta porque cree que su novia, Susana, va a salir con don Hilarión, el boticario que la pretende, a la verbena. Pero los celos, las enredadas tramas y las desconfianzas parecen desvanecerse y solucionarse cuando la verbena comienza. Desde el punto de vista sonoro cabe destacar el interés de los números musicales, no solo por haberse convertido en célebres melodías conocidas incluso en la contemporaneidad, sino por la abundancia de ritmos de danza propiamente hispanos y castizos, conformando así una partitura con forma de *suite* de danzas, habitual en el sainete lírico como bien ha estudiado Ramón Barce en su estudio de referencia²⁵.

En relación con la adaptación filmica de José Luis Sáenz de Heredia, cabe señalar que se trata de una película comercial inspirada en el argumento de la zarzuela y que integra algunos de sus números musicales. La muestra comienza con campanas que entonan la estrofa inicial de la habanera de *La verbena de la Paloma* «¿Dónde vas con mantón de manila?», con imágenes en movimiento del Madrid de los años sesenta. A continuación, una voz en *off*, habitual de las películas cercanas a la corriente comercial, ensalza, de forma propagandística, las bondades de Madrid y los avances técnicos existentes –elemento absolutamente nuclear en los textos del género chico, al que pertenece *La verbena de la Paloma*–. En este contexto, el narrador comenta que la ciudad, a pesar de su modernidad, conserva la esencia de su personalidad:

²⁴ GIRARD: «Ya se lo decía yo, están terminando»

VÍCTOR: «Es que el frac...»

²⁵ Ramón Barce: «El sainete lírico (1880-1915)», *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares y Celsa Alonso (eds.). Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

Todo aquel Madrid parece haber sucumbido con la trepidación enloquecida del paso de estos setenta años. Pero no es así. La ciudad se defiende de la invasión y conserva, quizá bajo el colchón, como en las verdaderas invasiones, lo que constituye la esencia viva de su personalidad. Lo bueno y lo malo, pero lo suyo. Y debajo de cada uno de los personajes representativos de hoy late el antecedente que lo engendró²⁶.

De este modo, el narrador omnisciente invita al espectador a echar la vista hacia el pasado y, a pesar de que la película comienza en la década de los años sesenta, pasa a verse contextualizada en la cronología de la zarzuela, 1894. Para ello, la voz misteriosa presenta a los personajes protagonistas, que, tras ser animados a cambiar de ropa, de nombre y de comportamiento, se conviertan en personas de finales del siglo XIX. A partir de esta metamorfosis comienza a desarrollarse la mayor parte de la zarzuela, aunque las licencias argumentales y musicales son numerosas. En ese sentido, podemos comprobar que, frente a las películas citadas previamente, Sáenz de Heredia no pretende filmar una zarzuela sino inspirarse en ella y realizar una variación y actualización de *La verbena de la Paloma*.

Gregorio García Segura se ocupó de la adaptación musical y de la orquestación. Entre sus acciones, cabe mencionar la eliminación de algunos números musicales, como sucede en el número 4, «Nocturno», de la Escena II, que no aparece en la grabación. Pero lo más llamativo es esa oscilación entre pasado y presente, pues el desenlace vuelve a situarse en torno a la época contemporánea para el número final. Sin embargo, el último número musical, con el que concluye la película, es un ritmo moderno. Tras la reconciliación entre «el» Julián (Vicente Parra) y «la» Susana (Concha Velasco), habitantes del Madrid de los años sesenta, ambos se proponen participar, finalmente, en el concurso de baile en el que se habían inscrito cuando se encontraban contextualizados en el siglo XIX. Sin embargo, cuando la pareja va a formalizar su participación, los miembros de la organización del concurso les informa de que el baile que deberán interpretar no es una mazurca, uno de los bailes exitosos en el siglo XIX, sino un mambo.

Así, todas las parejas participantes ejecutan unos típicos pasos de baile propios del mambo mientras suena una adaptación de la melodía de los cuplés de Don Hilarión «Una morena y una rubia» con ritmo del baile de origen cubano (01:31:35-01:34:40), en una adaptación de García Segura. Con este final, subrayado con un ritmo sonoro en auge en la década de 1960, se incide en la oscilación entre presente y pasado que concluye con el *film* situado en la época contemporánea de 1960. De este modo, la película, aprovechando el argumento y el «tirón» musical de la zarzuela *La verbena de la Paloma*, ilustra el éxito de las músicas populares urbanas y su visibilidad en la sociedad española de los años sesenta. A este respecto, debemos tener en cuenta que las primeras músicas populares urbanas de nuestro país fueron las del género chico, por lo que, salvando las distancias propias de cada época, esa esencia está presente en la adaptación de Sáenz de Heredia. En ese sentido, bien parece que el director, a través de esta sustitución de la pieza original por el mambo, pretende evocar el *topoi* del eterno retorno, pues las historias de amores y celos siguen vigentes en el Madrid de 1960 y todo sigue acompañado por los vestigios de las músicas populares urbanas, que han dejado de ser chotis, habaneras y mazurcas para ser sustituidas por otras, como el mambo. Podemos afirmar, por tanto, que el director conoce bien el género chico y es capaz de mantener, desde el comienzo, en el nuevo contexto cronológico, algunas de las caracterís-

²⁶ Texto de *La verbena de la Paloma*, de Juan de Orduña, 1963 (00:01:53 – 00:02:17).

ticas del género, como el gusto por el progreso y la modernidad y las danzas urbanas, bien sean las del siglo XIX o las nuevas propias de los años sesenta.

Igualmente, podemos comprender el desarrollo de la muestra como una moraleja: la identidad española, los celos y el amor son cuestiones propias del ser humano que no cambian, independientemente de las épocas. Por tanto, tanto el trascurrir argumental como la moraleja final subrayan el sentido comercial y divulgativo de la esencia más hispana y castiza continuando la tendencia mayoritaria propia del cine comercial. En ese sentido, además, podemos considerar que el recurso de oscilación cronológica inserto en la historia por Sáenz de Heredia puede ayudar a aproximar al espectador a una historia decimonónica en pleno Franquismo.

Como hemos visto a través de las adaptaciones cinematográficas de las zarzuelas *Bohemios* y *La verbena de la Paloma*, independientemente de la fidelidad al libreto, a los números musicales y a la contextualización, la zarzuela fue un género de interés para algunos de los directores más comerciales, como Juan de Orduña o José Luis Sáenz de Heredia, que desarrollaron su labor en torno a los años del Desarrollismo. Ahora bien, la zarzuela estaba tan asimilada por la población de los últimos años del Franquismo que incluso localizamos la inserción de referencias sonoras y textuales a algunos títulos del género lírico en otras películas no musicales.

Referencias zarzuelísticas y valores semánticos en el cine no musical del Desarrollismo

Como apunta José Luis Temes en *El siglo de la zarzuela 1850-1950*, el teatro lírico no era un género activo en cuanto a nueva producción desde mediados del siglo XX. Sin embargo, la zarzuela formaba parte del acervo cultural de la población como un elemento de la cultura popular en relación con el conocimiento de célebres títulos e incluso del recuerdo de algunos de los números musicales más representativos, tal como estamos señalando. Incluso algunas canciones o romanzas eran conocidas por parte de aquellos que nunca habían pisado un teatro. En cualquier caso, las razones de su éxito y pervivencia se deben al carácter popular de las historias, inspiradas en la cotidianidad de la vida en el medio rural o en la ciudad, y, en ese sentido, la zarzuela podía ser considerada como un reflejo costumbrista de los modos de vida contemporáneos o pretéritos.

Por su parte, el cine del Desarrollismo, como producto artístico propio de una sociedad específica, no solo refleja el gusto por la filmación de zarzuelas sino la persistencia real del género lírico en la cultura popular durante el Franquismo. Eso se comprueba a través de la estructura de un *film*, a través de las alusiones a títulos de zarzuelas o incluso a partir de la presencia de números musicales provenientes del género lírico en películas ajenas al ámbito musical o incluso en *films* ideológicamente críticos con las acciones del gobierno.

Se observa una referencia formal y sociológica de la zarzuela en el cine del Desarrollismo en la película *¿Qué hacemos con los hijos?* (1967, Pedro Lazaga), protagonizada por Paco Martínez Soria. La relación de esta muestra con el género escénico tiene que ver con la cotidianidad²⁷ y los tintes populares contenidos en la producción. Podemos considerar que la película tiene aires de zarzuela madrileña en cuanto a las relaciones entre los protagonistas, las costumbres reflejadas, los modos de vida y la psicología de los personajes. Asimismo, la muestra, como la mayor parte

²⁷ Para una profundización en esta idea, véase M^a Encarnació Soler Alomà: *La zarzuela en el cine como imagen de lo cotidiano 1896-1940*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona, 2005.

de películas comerciales de los años sesenta, también incluye una moraleja final que subraya los buenos sentimientos de los personajes humildes y el valor de la tradición. Es decir, al *film* *¿Qué hacemos con los hijos?* únicamente le faltarían los números musicales para coincidir, por completo, con cualquier vestigio adscrito al género chico. Por tanto, en el cine del Desarrollismo, especialmente en aquellas muestras comerciales de Pedro Lazaga, la relación del cine y la zarzuela se lleva a cabo a través del enfoque argumental y de la configuración psicológica de los personajes.

También encontramos alusión a títulos de zarzuelas en numerosas películas, un hecho que incide en ese conocimiento del género por parte de la sociedad de los años sesenta y setenta. La alusión a obras zarzuelísticas también se produce, de forma mayoritaria, en películas de estética comercial. Una de las muestras en las que se produce esa mención es *Préstame quince días* (1971, Fernando Merino). En esta película comercial, protagonizada por Concha Velasco, Alfredo Landa y José Luis López Vázquez, también se incide en la bondad de los valores tradicionales del mundo rural por encima de la modernidad que impera en la ciudad. En relación con nuestro tema de investigación, es el personaje de Alfonso (López Vázquez) el que menciona una zarzuela cuando trata de intimar con el personaje interpretado por Mirta Miller. Alfonso es un hombre que trata de vivir de las mujeres y que va a cometer una infidelidad a su novia (Concha Velasco) con una joven hipotéticamente huérfana y millonaria. El personaje al que da vida López Vázquez, para tratar de establecer relaciones, trata de convencer a la joven a través de numerosos halagos y circunloquios. En ese punto se produce la cita de un título lírico (01:29:41 – 01:29:48) por parte de López Vázquez: «-Estoy loco por ti. Te quiero. Anda, vamos a dormir la siesta como hacen los segadores. ¿Te canto *La rosa del azafrán?*».

Inicialmente podríamos pensar que esta alusión a la zarzuela de Jacinto Guerrero, basada en *El perro del hortelano* de Lope de Vega y con libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw estrenada en 1930, podría tratarse de un elemento anecdótico, pero lo cierto es que en las películas elaboradas durante el Franquismo no suelen existir casualidades. Por un lado, en la escena se observa cómo el personaje masculino trata de intimar con la joven y, para ello, emplea varios eufemismos dentro de la película, con referencias diversas. Una de estas alusiones para conseguir el beneplácito de la mujer es la siesta, un momento masivamente representado en las artes plásticas a través de siestas de segadores, como se comprueba en el legado de artistas de diversos estilos como Van Gogh o Millet. Asimismo, y debido a la asimilación popular en el sustrato cultural de la población hispana, al hablar de segadores los guionistas insertaron la referencia rural a la zarzuela *La rosa del azafrán*, contextualizada en Castilla-La Mancha, cuyos números más relevantes están protagonizados por segadores. Por tanto, de este modo se demuestra hasta qué punto la sociedad del momento conocía el contenido de algunas de las zarzuelas más célebres como parte de su cultura.

Por otra parte, uno de los casos más excepcionales de referencias zarzuelísticas en el cine del Desarrollismo se produce en una película alejada de la ideología del Régimen, *El extraño viaje* (1964, Fernando Fernán Gómez). En la muestra se desarrollan dos historias paralelas que convergen en un final común, negro y sorprendente para el espectador. En relación con el tema de nuestro estudio, cabe señalar la alusión textual y la inserción de la zarzuela como símbolo del pasado. Fernando (Carlos Larrañaga) canta en un conjunto musical los fines de semana en la plaza del pueblo de Beatriz (Lina Canalejas), con la que está comenzando una historia de amor caracterizada por las mentiras. El personaje de Beatriz muestra una mentalidad tradicional y conservadora, valores subrayados por su forma de vestir, por los diálogos y también por sus gustos musicales. No solo

la música original compuesta por Cristóbal Halffter y asociada al personaje femenino²⁸ alude a la tradición, sino que también sus gustos musicales hablan del pasado.

Al personaje de Beatriz le gusta la zarzuela y no la música popular urbana que su novio interpreta en las verbenas. Eso se observa en una de las citas en que Beatriz le pide a Fernando que le cante romanzas de zarzuela (00:21:28 – 00:21:46) porque es el estilo musical más clásico lo que le gusta. En este contexto, el espectador puede escuchar fragmentos de algunas melodías preexistentes procedentes de zarzuelas, como la «Romanza de Leonello», de la zarzuela *La canción del olvido* (1916), así como la «Canción de la espada» y la romanza «Mujer de los negros ojos», ambas de *El huésped del sevillano* (1926). Ante la interpretación musical *a capella* de su novio, Beatriz comenta: «—cómo me gusta oírte cantar estas cosas serias, más que las bobadas del baile», refiriéndose en último lugar a los nuevos estilos musicales emergentes en España en los años sesenta. Sin embargo, la inserción de un género de carácter popular, como la zarzuela, en una película de los años sesenta con un enfoque crítico e ideológicamente alejado del Régimen puede comprenderse como un símbolo del pasado. Es decir, la zarzuela, en este caso, aparece vinculada a los gustos musicales del personaje de Beatriz, abanderada de una mentalidad tradicional. De hecho, en esta referencia también podemos observar cierta contraposición entre la tradición del mundo rural —representada por el pueblo y por la identidad tradicional del personaje femenino— y la modernidad que supone la ciudad, de donde proceden las músicas populares urbanas. Asimismo, esta referencia zarzuelística puede representar un género caduco, especialmente en comparación con el resto de la Banda Sonora Musical compuesta para el *film* por Cristóbal Halffter, uno de los máximos representantes de las vanguardias españolas del momento. Y, en cualquier caso, este es tan solo uno de los títulos en los que se produce esta asociación de la zarzuela con el pasado.

Conclusión

Para concluir, y como hemos mencionado hasta el momento, podemos incidir en que la zarzuela no solo tuvo vigencia en el cine del Desarrollismo a través de las filmaciones de célebres títulos del género lírico sino también en relación con la existencia de referencias sociales, la mención de célebres títulos o la inserción de fragmentos de romanzas en películas no musicales y, en ocasiones, ideológicamente alejadas del cine comercial. En cuanto a la grabación de zarzuelas, como hemos comentado, estas son abordadas mayoritariamente por parte de directores afines a los ideales de Franco durante los años sesenta y setenta, dando como resultado *films* cercanos a la estética oficial más conservadora. Sin embargo, además de las grabaciones de zarzuelas, podemos localizar referencias a títulos y a números musicales pertenecientes a obras líricas en otras películas no musicales, casi siempre con un interés semántico que subraya la identidad española prototípica o con un interés crítico, esto último especialmente desarrollado por los cineastas más alejados de la ideología de las altas esferas. En cualquier caso, lo que hemos podido constatar es que la zarzuela formaba parte del sustrato cultural de los españoles, también en torno a los últimos años del Franquismo y a pesar de la inserción de las músicas populares urbanas en el cine del Desarrollismo.

²⁸ Para una profundización sobre este perfil de mujer tradicional y el valor de la música en la recreación de esta y otras identidades femeninas, véase Virginia Sánchez Rodríguez: *La Banda Sonora Musical en el cine español y su empleo en la configuración de tipologías de mujer (1960-69)*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013.

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.

