



Quintana. Revista de Estudos do
Departamento de Historia da Arte
ISSN: 1579-7414
revistaquintana@gmail.com
Universidade de Santiago de Compostela
España

Cánovas Belchí, Joaquín
IDENTIDAD NACIONAL Y CINE ESPAÑOL: EL GÉNERO CHICO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL. A
PROPÓSITO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA VERBENA DE LA PALOMA (JOSÉ
BUCHS, 1921)

Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte, núm. 10, 2011, pp. 65-87
Universidade de Santiago de Compostela
Santiago de Compostela, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=65326342005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

IDENTIDAD NACIONAL Y CINE ESPAÑOL: EL GÉNERO CHICO EN EL CINE MUDO ESPAÑOL. A PROPÓSITO DE LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE *LA VERBENA DE LA PALOMA* (JOSÉ BUCHS, 1921)

Joaquín Cánovas Belchí
Universidad de Murcia

RESUMEN

Durante la década de 1920, el cine español tuvo en la adaptación de zarzuelas y obras del “género chico” una de las estrategias constitutivas de su identidad nacional, logrando la aceptación del público y el apoyo de la incipiente industria cinematográfica. El detonante de esta práctica fue la filmación de *La verbena de la Paloma*, dirigida por José Buchs en 1921 para la productora madrileña Atlántida a partir del sainete musical de Ricardo de la Vega y Tomás Bretón; película considerada perdida pero que ha sido recuperada recientemente. El estudio del filme nos permite constatar el proceso de absorción sufrido por el género chico a manos del nuevo cinematógrafo, lo que favoreció el desarrollo de un nuevo arte nacional directamente imbricado en su tradición escénica, su cultura y su folclore.

Palabras clave: Zarzuela, género chico, cine mudo, adaptación, identidad nacional

ABSTRACT

The adaptation of *zarzuelas* (Spanish light operas) and *género chico* (literally “little genre”) works was, during the 1920s, one of the means by which Spanish cinema acquired its national identity, gaining public acceptance and the support of the new film industry. The catalyst for this was the filming of *La Verbená de la Paloma* (The Fair of the Dove), directed by Jose Buchs in 1921 for the Madrid production company Atlantida and based on the one-act musical by Ricardo de la Vega and Tomas Breton. Study of the film, which was recently rediscovered, reveals the process by which *género chico* was absorbed by the incipient film industry, which led to the development of a new national art form directly interwoven with its staging traditions, and its culture and folklore.

Keywords: Zarzuela, género chico, silent cinema, adaptation, national identity

El interés historiográfico por el cine mudo español me suscitó, hace ya varias décadas, la curiosidad intelectual por aquellas prácticas cinematográficas de tiempos perdidos, cercanos en el tiempo pero olvidados en la memoria colectiva del espectador actual, en los que cine y música se hermanaban durante la exhibición cinematográfica. Si chocante me pudo parecer, en primera instancia, que la zarzuela y el género chico —creaciones genuinamente españolas de teatro musical— fuesen masivamente adaptadas durante estos años formativos en los que el cine estaba técnicamente limitado para la

reproducción del sonido, pronto pude comprobar la complejidad y la trascendencia que dicha operación llevada a cabo por los pioneros de nuestro cine había representado en el proceso constitutivo de un cine identitario nacional, con todas las variantes y matizaciones que admite tal afirmación; estrategia que resulta de suma importancia, no tanto por haber dado lugar a un significativo número de películas mas que reseñables o sonados éxitos de público en estas etapas iniciales sino, sobre todo, por contribuir de manera decisiva a formar señas de identidad fundamentales del cine español, como también

lo fue su recurrencia a la novela, según ha documentado Daniel Sánchez Salas en su fundamental trabajo sobre el cine español de la década de 1920¹.

Numerosas investigaciones han puesto de manifiesto cómo el incipiente cinematógrafo recurre a todo tipo de narraciones (novela, cuento, relato corto, etc.) y espectáculos (teatrales y musicales) con el fin de obtener materia argumental y escénica para sus películas. Ya en los albores del siglo XX, numerosos fragmentos de zarzuelas son filmados a pesar del carácter silente del cine y las notables limitaciones técnicas que permite la reproducción del sonido (Fig. 1). No obstante, la naturaleza híbrida que caracteriza la programación de los diferentes espacios que acogen la exhibición cinematográfica, herederos del sistema que regía en el “teatro por horas” donde era habitual el acompañamiento musical en directo, favoreció esta mixtura en la oferta escénica que acabaría por beneficiar al nuevo espectáculo. Es así como las proyecciones de las primitivas películas comienzan por introducirse tímidamente en los barracones, salas y teatros —generalmente para marcar la separación entre función y función o como fin de fiesta mientras el respetable abandona la sala— y terminan por erigirse, ya en los años veinte, como espectáculo hegemónico de masas. En toda esta operación subyace —es evidente— un deseo imperioso de captación de un nuevo público, y ello explica la vinculación tan estrecha que el naciente cine muestra con la literatura y los espectáculos escénicos hasta constituirse en una de las estrategias legitimadoras de su estatus cultural y artístico; aunque este hecho no es, en absoluto, exclusivo del cine español y puede detectarse en otras cinematografías de nuestro mismo entorno geográfico y cultural.

No cabe duda de que la adaptación es la vertiente más estudiada de las relaciones entre el cine, los espectáculos escénicos y la literatura. Basta revisar los repertorios bibliográficos sobre el tema, publicados regularmente, para certificar este dominio. Pero, a pesar del inabarcable bazar de ideas que ha acabado por ser el estudio de las adaptaciones, no sobran los trabajos donde la relación que se da en ellas entre el cine y el texto original (literario, musical) esté vista

dentro del contexto general de la relación entre las artes y a la adaptación como una práctica cultural que participa de esa situación normal².

Como ha sido señalado, el proceso de adaptación de una obra literaria al cine comienza con la decisión de filmar una película a partir de un determinado material precedente y no otro; como es igualmente cierto que el respeto mostrado con los contenidos y la estructura narrativa de estos materiales primigenios puede variar enormemente, desde la fidelidad más rigurosa hasta la modificación radical de los mismos, y lo que suponía un punto de llegada acaba convirtiéndose en otro de partida para nuevos tratamientos artísticos, o viceversa.

El presente estudio aborda las relaciones entre el género chico y el cine español en los años veinte; varias son las cuestiones que nos preguntamos: ¿Por qué a comienzos de esta década los promotores y cineastas españoles optaron por trasladar a la pantalla el universo de este teatro musical, precisamente cuando comenzaba ya su imparable declive creativo que no escénico?, ¿Cuáles fueron las estrategias desarrolladas en las adaptaciones filmadas y qué resultados cosecharon?, ¿Qué importancia tuvo tal elección a la hora de lograr el favor del espectador y el apoyo del capital financiero imprescindible en la entronización hegemónica del nuevo arte-espectáculo?, ¿Qué legado nos dejó la zarzuela en el cine español?. En todo caso conviene apuntar que estas relaciones, ciertamente complejas, favorecieron la fagocitación del género chico por parte del nuevo cinematógrafo que obtuvo “savia nutricia” —en palabras de Julio Pérez Perucha— con la que alumbrar nuevas líneas maestras vertebradoras de su identidad artística. Porque, como señala este historiador³,

todo modelo filmico se compone de un conjunto de procedimientos formales que se aplican a un universo referencial expresado a través de los géneros y sus variantes ya acreditados desde la lejana época de los griegos. Por lo que respecta al espectáculo cinematográfico, por razones también sabidas de genealogía (e incluso de etiología social), éste se va edificando a través de las tradiciones establecidas por la diversa suce-



▲ Fig. 2. Bobina recuperada de *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921).

4

Fig. 1. Cartel de la película *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921).

sión de espectáculos populares de raigambre escénica (musical incluida) u óptica.

La desaparición de las películas es el principal problema al que se enfrenta siempre un historiador del cine, sobre todo si se incluye en el estudio las primeras etapas del cine. Los porcentajes de filmes perdidos anteriores a la llegada del sonoro son muy altos en prácticamente casi todas las cinematografías. Pero, además, los efectos de la desaparición también afectan al material conservado, puesto que es muy habitual que las películas estén incompletas. Tanto la desaparición como el deterioro —en muchas ocasiones, la primera es consecuencia de lo segundo— han dado lugar a la presencia de un factor fundamental para el desarrollo de este estudio: la restauración⁴.

En este sentido, es preciso señalar que la copia conservada de *La verbena de la Paloma*

(José Buchs, 1921) está incompleta y su restauración por parte de la Filmoteca de Catalunya se encuentra en sus primeras fases⁵ (Fig. 2).

La zarzuela y el género chico (siglos XVII-XX)

La zarzuela es un género lírico de origen español, que nació en el siglo XVII como espectáculo cortesano y que tras una variada evolución se convirtió en espectáculo de masas urbanas a mediados del siglo XIX. El término proviene del Palacio de la Zarzuela, así denominado porque en él abundaban las zarzas donde se representaron las primeras obras con este título. El género comenzó con las obras escritas por Calderón alrededor de 1657 y 1658: *El golfo de las sirenas* y *El laurel de Apolo*⁶. En estos primeros años, las obras presentaban temática pastoril y asunto mitológico con tratamientos más o menos burlescos. Escogida como género híbrido —cantado, hablado y representado—

con inclinaciones a la ópera cómica, a la ópera bufa, al vaudeville y al singspiel, se extendió durante el siglo XVIII al público de corrales y teatros municipales madrileños, hasta su auténtica transformación a mediados de ese siglo, cuando el dramaturgo Ramón de la Cruz introdujo cuadros de costumbres y un claro realismo. A pesar del creciente éxito, tuvo que competir muy duramente con la ópera italiana y la tonadilla escénica, entonces muy de moda. De todo ello se deduce que de los dos siglos transcurridos quedó un género concebido para la “evasión” del rey de sus preocupaciones políticas, en un primer momento, y la “evasión” del pueblo de otras preocupaciones más perentorias, más tarde. Este carácter evasivo y de entretenimiento será ya la característica predominante a lo largo de toda su historia.

La zarzuela grande

A partir de 1830, con el restablecimiento de la monarquía y la apertura del nuevo Conservatorio de María Cristina, se generaron una serie de factores que permitieron la restauración de la nueva zarzuela decimonónica —la llamada *zarzuela grande*— que responde a unos parámetros de clara influencia italiana, utiliza moldes desde el punto de vista formal de la opereta francesa y en la que pervive el sabor popular e hispano de la tonadilla y, en general, del “teatro pobre”, mesocrático del siglo XVIII, cuyos polos, tiranas, seguidillas, canciones andaluzas, cachuchas, fandangos y boleros continuaron amenizando la vida española y no cesaron de publicarse a modo de antologías para ser interpretadas en los salones burgueses. Esta zarzuela nace con la intención de crear un drama lírico español que compitiera con el europeo, una suerte de respuesta autóctona a la ópera francesa e italiana, y queda fijada con el estreno de *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri, zarzuela en dos actos con formas musicales donde los elementos nacionales no se imponían completamente sobre los restantes, sino que cohabitaban con ellos⁷ (Fig. 3).

Si bien los últimos estudios sobre el teatro musical español de los siglos XIX y XX abogan por una diferenciación clara y precisa entre zarzuela y género chico⁸, la historiografía más acre-

ditada establece unas etapas cronológicas de apogeo, decadencia y restauración de las diferentes modalidades que conviene recordar: Así, en un primer periodo comprendido entre 1849 y 1880 asistimos a la consolidación de la *zarzuela grande* que culmina con el estreno de la citada *Jugar con fuego* basada, como señala su autor, en

*La historia patria, su idioma, su teatro antiguo, sus tradiciones y costumbres, los cantos y bailes populares, los himnos y marchas nacionales y otros muchos variados elementos que constituyen nuestra manera de ser y nuestra propia nacionalidad*⁹.

Es decir, una música que pretendía competir con Italia y Francia fundamentada en cuatro grandes estratos musicales hispanos: nuestra música histórica, la tonadilla, la danza popular y el folclore popular y urbano.

Junto a la zarzuela grande existió otra forma alternativa, la denominada *zarzuela chica*, que participaba del mismo espíritu, pero más unida a la tonadilla del siglo XVIII y de forma especial al sainete, género literario que se había convertido en popular en el Madrid de finales del siglo XVIII con las obras de Ramón de la Cruz y Juan Ignacio González del Castillo. Se desarrollan en un solo acto, con unos medios y una estructura musical más simple y se remontan al mundo de los populistas con compositores como Esteve, Lasena o Manuel García. Todos los músicos que protagonizaron este primer periodo de la historia de la zarzuela romántica, compusieron en ambas estructuras, zarzuela grande y chica, según las necesidades del mercado.

Desde 1850 a 1880 se estrenaron en España cerca de mil zarzuelas, y para ello fue necesaria la concurrencia de al menos dos generaciones de músicos, libretistas y cantantes, hoy olvidados, pero que en su momento tuvieron una gran presencia social; pero también fue preciso el cambio de las infraestructuras musicales con un enriquecimiento enorme y con la presencia de una fuerte organización empresarial. La zarzuela grande, que había nacido con la intención de crear un drama lírico español que compitiera con el europeo, una suerte de res-



Fig. 3. Cartel de la zarzuela *Jugar con fuego* (1851).



Fig. 4. Cartel de la zarzuela *La Gran Vía* (1886).

puesta autóctona a la ópera francesa e italiana, siguió componiéndose en tres actos, aunque el protagonismo lo llevó, en las dos últimas décadas del siglo XIX, el género chico, un producto de espectáculo y entretenimiento que podría denominarse “de masas” —quizás el primero— concebido para su rentabilidad y que contó con el apoyo de las clases medias y populares de la Restauración.

El género chico

A partir de 1880 se establece tradicionalmente una división en la historia de la zarzuela: se comienza a hablar del género chico: expresión con la que se designa a todas las obras teatrales breves, en un solo acto, de cualquier especie que sean, definibles generalmente por su carácter cómico y por ser representadas en las sesiones por horas de algunos teatros madi-

leños. La brevedad es el rasgo común, deriva del llamado “teatro por horas” puesto en práctica a partir de 1868 por Antonio Riquelme, Juan José Luján y José Vallés en el teatrillo El Rastro de Madrid y está vinculada a diversos géneros claramente diferenciados como zarzuelas chicas en un acto —que siguen el viejo sistema— así *La vieja* de Fernández Caballero, sainetes líricos como *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón, o revistas como *La Gran Vía* de Federico Chueca y Joaquín Valverde (Fig. 4). Estos autores pusieron en práctica un sistema de representación que ofrecía cuatro funciones diarias —en general, a las 8’30, 9’30, 10’30 y 11’30 de la tarde y noche respectivamente, si bien cabían variaciones—. El sistema triunfó en base a dos criterios: primero, por generar un tipo de obra breve que pretendía la diversión y el olvido, y segundo, por permitir el abaratamiento de las entradas dado que la relación de beneficios

logrados mediante la oferta de diversas funciones al día así lo permitía, ganando para sí en un primer momento el público perteneciente a las clases medias, y luego a las populares¹⁰.

Como se observa, hay una separación clara entre género chico y zarzuela anterior porque el género chico tiene su origen en el teatro hablado y es un producto de espectáculo y entretenimiento (se le relaciona más con el género bufo) y, en cambio, la vieja zarzuela nació con la misión de crear un nuevo drama lírico español que compitiera con el europeo, al margen de que divirtiera o no¹¹.

Desde el estreno de *La canción de la Lola* de Ricardo de la Vega en 1880, la historia del género chico pasa por diversos periodos —formación entre 1880 y 1890, plenitud desde 1890 hasta 1905, y decadencia a partir de ese año— hasta su desaparición a comienzos de la década de 1930.

Universo del género chico

A medida que avanzaba la década de los ochenta del siglo XIX, los pequeños géneros lírico-teatrales, integrantes del género chico, comenzaron a tener diversas calificaciones por los autores: juguete, propósito, disparate, humorada, fantasía, gacetilla, etc. De acuerdo con el catálogo provisional de que se dispone, existen más de trescientas setenta y nueve “calificaciones” que, desde luego, no conllevan diferencias musicales. De entre todas ellas dos se constituyen como específicas y conforman los dos grandes sistemas con que opera el nuevo género: el sainete y la revista; diferentes en cuanto a la dramaturgia pero con materiales musicales similares.

El sainete lírico es una obra musical en un acto, de acción contemporánea, localizada en una ciudad, generalmente Madrid, con personajes y ambiente populares, de carácter cómico, enredo mínimo, lenguaje coloquial y final feliz. El ejemplo más claro es *La verbena de la Paloma* de Tomás Bretón¹² (Fig. 5).

Por el contrario, *la revista* es una obra musical en un acto que consiste en una sucesión de escenas yuxtapuestas sin apenas enlace argumental, salvo la alusión a la actualidad pasada o presente. Un ejemplo igualmente perfecto es *La Gran Vía* de Federico Chueca y Joaquín Valverde¹³.

Como ya se ha señalado, el género chico recoge una vieja tradición de teatro musical que tiene como precedentes a la tonadilla y a la canción popular y, sobre todo, la zarzuela chica. El género chico comenzó cambiando la estructura comercial del teatro; crea una oferta y consiguientemente una demanda y un hábito de consumo. Una nueva infraestructura de teatros sirvió para su éxito. Al ya viejo teatro de la Zarzuela acompañaron en Madrid el Martín, Eslava, Alhambra, Recoletos, Eldorado, Infanta Isabel, Felipe, Comedia, Maravillas, Gran Teatro, Price, Novedades, Lara y sobre todo el teatro Apolo, conocido como la “catedral del género chico”.

El público frecuentaba estos teatros para oír temas que conocía: crónicas de sucesos, críticas a personajes públicos. Se trataba de algo hecho a la medida del hombre de la calle, con una estética de cuño popular, que definía un tipo de vida nacional que acontecía al mismo tiempo que la ruina de la propia nación. El género chico trata, ante todo, temas actuales, famosos y que preocupan a aquella sociedad finisecular, fuesen políticos, patrióticos, sociales o religiosos. Por el escenario desfilaban políticos o municipales, cupletistas, productos de moda, problemas municipales, los precios, el calor de Madrid, las óperas de moda, los bailes que hacían furor, las fiestas populares, los tipos y situaciones castizas. Todo era un guiño de comunicación con el público y por ello las coplas, cuplés y cantables tenían un significado que iba más allá de su valor puramente musical. En *Las zapatillas* de Chueca y por medio de los cuplés de “Chavito” se criticaba a Cánovas y Sagasta que gobernaban la nación; en *Los veteranos* de Chapí se cuestionaba la orden de Maura y La Cierva de no prolongar las representaciones teatrales más allá de las 00.30; en *Los descamisados* se realiza una dura crítica social; en *El ángel caído* se presenta el mundo de la mendicidad en Madrid, contrastándolo con la vida de la aristocracia; en *Las bribonas*, la gazmoñería religiosa. Pero esta crítica nunca entorpece la ideología esencial que respira el género impregnada de cierta satisfacción por la historia pasada, por las regiones, los tipos populares y los productos de la tierra, en el que destaca sobre todo una visión sainetesca del pueblo madrileño.



Fig. 5. Cartel de la zarzuela *La verbena de la Paloma* (1894).

En el género chico la gran protagonista es Madrid y el resto de las regiones desde el punto de vista de la capital. Los personajes periféricos favoritos eran el paleta llegado a la corte, viveiro de gracias, el aragonés, el andaluz, el gallego y el murciano; otras veces el pintoresco gitano. Pero el protagonista principal es sin duda Madrid; un Madrid conformado por una serie de barrios que se pueden fijar topográficamente: Glorieta de Atocha, calle de Santa Isabel, plaza de Antón Martín, plaza del Progreso, calle de la Colegiata, puente de Segovia, zona de Embajadores, plaza de la Paja y riberas del Manzanares. Pero estos espacios están completados por una rica iconografía madrileña en la que entran las cosas, los objetos, unas veces presentes en el escenario con protagonismo visual, otros simplemente citados en el libreto para unificar y dar realismo a la acción.

Los personajes que pueblan los sainetes se repiten: serenos, cigarreras, aguadoras, carte-ros, el señorito y la señorita, lavanderas, churre-

ras, amas de cría, chulos y chulas, huéspedes, políticos, notarios, murguistas, barquilleros, la patrona de la casa de huéspedes, toreros, serenos y guardias, el inevitable cesante, el traperero, el vendedor de alelukas, los vendedores ambulantes, las verduleras, la mujer de carácter, la abuela, el hijo de la casa rica, la dama orgullosa; no aparecen hombres cultos, todos hablan incorrectamente y si acaso tienen una sabiduría popular.

Hay un tipo, el "fresco", cuyo mejor ejemplo lo ofrecieron Carlos Arniches y Enrique García Álvarez con las músicas de Quinito Valverde en una serie de obras como *El terrible Pérez* o *El pobre Valbuena*.

También hay una serie de lugares comunes: verbenas y romerías, paseos, iglesias, corralas, la cárcel, el río, la ermita, la casa de empeños, y finalmente objetos: los abanicos y las sombrillas, el botijo, el aguardiente, el organillo, la mantilla y el mantón de Manila. En este particular universo aparece la pobreza pero no la miseria, la marginación o la violencia, tampoco la delincuencia o la prostitución, es decir, lo que pronto se denominaría *lumpen*. La visión ácida y mordaz de Valle Inclán es extraña al género chico. Pero incluso cuando estos aspectos más negros de la realidad hacen su presencia en el escenario, están rodeados de cierta alegría en la que no se percibe la desesperación. En uno y otro caso todo se presenta dulcificado y es visto con simpatía, desde el humor y el chiste, porque ser gracioso era lo principal.

En el género chico, como sucedía en la zarzuela chica, el texto literario se imponía a la música, aunque a la postre de estas obras sólo haya quedado esta última. Por ello muchos textos son el resultado de una estrecha colaboración entre músico y libretista en la que normalmente se ajustaban los versos a los contornos rítmicos de la música y no viceversa, justamente lo contrario de lo que ha sido la relación entre música y verso en grandes épocas del pasado.

Pero además estos textos tienen una serie de elementos determinantes: en el lenguaje entran expresiones de moda, alusiones a la actualidad, anglicismos y galicismos mal pronunciados o inoportunos, con el fin de marcar la afectación de algunos personajes, y sobre todo

se emplea el lenguaje castizo madrileño o andaluz, intencionadamente incorrecto y vulgar que incide sobre la prosodia musical de los cantantes; otras veces usa ciertas características morfosintácticas como el *laisé*¹⁴.

En los veinticinco años, desde 1880 a 1905, periodo que comprende el momento de apogeo del género chico, se estrenaron más de 2100 obras, por tanto hay que hablar de una producción auténticamente industrial. Las mejores páginas fueron escritas por una generación de autores que han legado obras geniales, oídas millares de veces en España y América y cuyas músicas han pasado a ser parte del legado cultural hispano. El lenguaje actual está lleno de expresiones y dichos que saltaron a la conversación desde los escenarios del género chico.

Sin embargo, a partir del 1900 el género chico entró en un lento declive, imperceptible en los primeros años de la década, pero patente a finales de ella. La sociedad española de comienzos del siglo XX necesitaba encontrar nueva savia intelectual tras el desastre de 1898. El inicio del nuevo siglo no es sólo un corte cronológico sino, ante todo, un cambio de mentalidad. El modernismo que puso en circulación nociones como la de "regeneración" hizo volver la mirada hacia el norte de Europa y rechazar cualquier aspecto cultural nacido en el mundo meridional.

Pero existen otras razones de tipo estructural. A comienzos de siglo apareció uno de los mayores enemigos del género: el cinematógrafo, que ofrecía al espectador un entretenimiento mucho más barato y novedoso; también conviene señalar finalmente el papel desempeñado por el auge desmesurado de las variedades y el desgaste del propio género (Fig. 6).

No obstante la lectura en términos de crisis no debe llevar a confusión. La crisis es de valores artísticos, de invención, de formulación de nuevas vías musicales, pero no de presencia social del género. El viejo mundo de la zarzuela había ejercido un auténtico monopolio a finales del siglo XIX y no lo perdió fácilmente. El número de teatros que en el Madrid del nuevo siglo se dedicaban al género chico es impresionante: 9 en 1904, 8 en 1905 y 12 en 1909; sin embargo, en 1907 ya existen 11 loca-

les de cine. En términos de creación las cotas son parecidas. En 1890 se estrenaron 78 obras, en 1900, 83, en 1905, 108; en 1908, 180. Esta cantidad impresionante de lugares y obras explica la dificultad de encontrar calidad en un sistema de producción que en buena medida está basado en la reiteración de fórmulas que ayuden a responder a un mercado que recibe el producto y lo quema casi de inmediato. El teatro lírico se vio obligado a una producción que se aproximaba a lo que en breve serían las técnicas del cine y, desde luego, a dar una respuesta a una nueva cultura de masas que se interesaba por el género.

Intervención musical y participación popular en los primeros tiempos del cine

La música, las canciones y los ruidos siempre acompañaron al cine llamado mudo. Las películas silentes, como ya es sabido, nunca llegaron a ser realmente mudas en su exhibición comercial ya que, desde sus inicios, se proyectaron con acompañamiento musical en directo. La música era un importante componente de una sesión de cine mudo y la gente acudía al cine para presenciar un espectáculo completo en el que la película era tan sólo uno de los ingredientes. Pero las proyecciones en España tenían algunos rasgos peculiares que, de alguna forma, derivaban de las primeras representaciones de cine en nuestro país integrando las películas en espectáculos de variedades¹⁵. En los años veinte esta situación es similar, pero inversa: los números musicales complementan el espectáculo cinematográfico. A menudo se combinaba la proyección con espectáculos de variedades o se rellenaban los descansos forzosos por cambio de rollo con actuaciones de cómicos, cantantes o grupos de danza.

Hoy sabemos que el exhibidor solía recibir junto a los rollos de celuloide una partitura en la que se detallaban los pasajes musicales que debían interpretarse durante la proyección. El origen de dichas partituras no respondía a un patrón uniforme —transcripción o adaptación de músicas ya conocidas— pudiéndose detectar varias modalidades de naturaleza diversa: de un lado, las composiciones efectuadas por diferentes músicos o maestros de orquesta de temas



Fig. 6. Fotogramas de *La verbena de la Paloma* (1921).

nuevos escritos ex profeso para películas cuyas fuentes argumentales no proceden de adaptaciones literarias; de otro, las adaptaciones, recreaciones y variaciones de las partituras originales cuando el material adaptado procedía del teatro musical, básicamente de piezas de género chico¹⁶.

Desde este punto de vista está claro que la realización de películas sobre zarzuelas, lejos de ser un disparate, constituía un tipo de producción lógico y coherente con los hábitos de la exhibición cinematográfica de la época, que gozaría del favor del público.

Adaptaciones de zarzuelas: una aproximación cuantitativa

El repertorio de títulos ordenados por orden cronológico incluido en el apéndice 1 tiene como

principal fuente de información los *Catálogos del cine español* editados por Filmoteca Española¹⁷ y los fondos conservados en la Filmotecas del estado español, especialmente en Filmoteca Española, Filmoteca de Catalunya e Ivac-Filmoteca de Valencia. Se han reseñado todos los títulos de películas cuyo origen está en una zarzuela — grande o chica— o proceden del género chico desde los primeros tiempos del cine español hasta prácticamente su desaparición durante los años sesenta. Conviene señalar que las adaptaciones filmadas en los años veinte corresponden en su totalidad a piezas de género chico.

Los inicios del cine español (1896-1920)

Resulta difícil juzgar la proporción de adaptaciones registrada en los años iniciales del cine español, llenos de cambios y menos investigados en general¹⁸. Hasta finales de la década de 1910 la industria cinematográfica española tuvo su centro en Barcelona, frente a la hegemonía de Madrid ya en la década de 1920. El asentamiento de la capital catalana como eje de la producción tuvo lugar especialmente a partir de 1906 y se mantuvo hasta el inicio de los años veinte, cuando vive ya a la sombra de Madrid hasta languidecer a partir de 1923. Un periodo tan amplio vivió cambios fundamentales, como el paso de la exhibición itinerante a la fija y el nacimiento y la difusión del largometraje, sucesos que llenan de peculiaridades esa larga época. Por eso no resultaría metodológicamente correcto dividir este periodo en décadas, a diferencia de la manera en que sí se puede hacer con los años veinte; o comparar las ficciones de ambos periodos sin tener en cuenta que un alto porcentaje de las del primero fue lo que llamamos ahora cortometrajes. Así mismo, sería un error no tener presente que el concepto de adaptación en el cine de los orígenes debe incluir de algún modo la transposición a la pantalla de números musicales aislados de espectáculos teatrales populares o gags cómicos de probada eficacia sobre las tablas.

Las últimas aportaciones historiográficas sobre el mudo español establecen una producción superior a los cuatrocientos títulos de ficción en todo el territorio nacional, de los que al menos cien tienen un origen literario o escénico.

Esto demuestra que la práctica de la adaptación ya estaba sólidamente implantada en nuestro cine desde sus primeros tiempos¹⁹. Además, todo apunta a que su frecuencia aumentó en la segunda mitad de los años diez. De hecho, en el periodo comprendido entre 1914²⁰ y 1920, se concentran, cuando menos, alrededor de cincuenta de estas adaptaciones, continuando su aumento entre 1921 y 1930 (Fig. 7).

Luciano Berriatúa²¹ apunta cómo en el terreno del teatro musical el concepto de adaptación incluye tanto películas que pretenden abarcar el texto precedente en general, como las que, a principios de siglo XX, adaptan un sólo número musical, el de más popularidad de una zarzuela concreta, y recuerda que cerca de la mitad de las adaptaciones se realizaron en Madrid, donde componen una parte muy importante de la incipiente actividad cinematográfica que se dio hasta 1920-21. La otra mitad se produjo en Barcelona, pero representa una parte más pequeña de la producción, sobre todo comparada frente al teatro no musical que se llevó al cine en la ciudad condal en aquella época. Sin duda, la vigencia de la zarzuela en la capital y en amplias regiones de Castilla y Andalucía, frente a la menor influencia tenida por ese género en Barcelona y Cataluña en general, favoreció estos resultados.

Las primeras filmaciones musicales.

Las primeras zarzuelas

Tras su presentación por la casa Lumière en Sevilla, el 16 de septiembre de 1896 en el Café Suizo, se registran las primeras impresiones en movimiento tituladas *Danza andaluza*, *Sevillanas* y *Baile andaluz*, donde aparece bailando el famoso Maestro Otero. Igualmente sabemos del rodaje de un fragmento de zarzuela interpretado por la célebre Loreto Prado de la que no queda más constancia. Con el sistema de sonido llamado cronophone aparecieron también las primeras películas de flamenco, cantadas por el popular Antonio Pozo El Mochuelo. A partir de entonces la parte musical realizó un complemento o apoyatura dentro del cine mudo que será casi constante y servirá para una mejor diversión y entendimiento. Este cine primitivo, carente de recursos y técnica, aparte de la sugestión novedosa que

ejercía fue ganándose un público a través de los canales de ocio ya existentes, sobre todo los cafés cantantes y salones de variedades, donde al contacto de unos medios artísticos fue ampliando su fantasía audiovisual en relación a distintas combinaciones: con fondo y animación musical de piano, sincronización de películas con discos, conjugación mixta, en una misma sesión, de una parte de cine y de otra de varietés en vivo, actuación del propio intérprete al final de la proyección o actuaciones en relación con la temática proyectada.

Como se recoge en el apéndice 1, las primeras películas son filmaciones de números musicales de conocidas obras del género chico realizadas para el madrileño Salón Actualidades de Ángel Saez de la Corona (1900), así como las rodadas en Barcelona por Ricardo Baños (*El dúo de la Africana*, *Bohemios*, 1905) y, sobre todo, por el polifacético Segundo de Chomón (Fig. 8), auténtico pionero al descubrir el filón más seguro del cine español con los siete títulos que dirige entre 1911 y 1912 (*Los Guapos*, *La fiesta de san Antón*, *Las carceleras*, *La tempranica*, *El pobre Valbuena*, *El puñado de rosas* y *Las tentaciones de san Antonio*),²². En 1908, Fructuoso Gelabert dirige una primera versión de *La Dolores*, obra dramática reconvertida en zarzuela y ópera por sus autores, que alcanzaría en décadas sucesivas hasta 5 versiones diferentes.

En la década siguiente, todavía con Barcelona como epicentro de la producción cinematográfica nacional, diversos intentos no plenamente satisfactorios desde el punto de vista artístico y comercial abordaron la adaptación de zarzuelas, entre las que destacan las dirigidas por Albert Marro, José Togores y Ricardo de Baños. En algunos casos las adaptaciones se presentaban con nombre simulado para evitar los pagos de derechos de autor, como sucede con la versión encubierta que Roesset filma en Madrid de *La verbena de la Paloma* (1917) para la sociedad Patria Films con el título *¡De cuarenta p'arriba!*.

El cine español en la década de los años veinte (1921-1929)

En la década de los años veinte asistimos a la consolidación definitiva del espectáculo cine-



Fig. 7. Fotogramas de *La verbena de la Paloma* (1921).



Fig. 8. Segundo de Chomón.

matográfico en España, y a la centralización de su actividad productora en la capital del reino, frente a la situación imperante hasta entonces en la que Barcelona había sido el epicentro de la industria del país desde principios de siglo²³.

Tras superar las discontinuidades en el grado de interés mostrado por el público y convertirse en un espectáculo de locales fijos en las poblaciones urbanas, el cine vive en España una expansión que le lleva a pasar de las 356 salas en 1921, a nada menos que 4338 en 1930²⁴. Como ha sido reiterativamente señalado, los años veinte supusieron también la consolidación del gran espacio que el cine de Hollywood se hizo en las salas españolas, dentro de una ofensiva que afectó a toda Europa y que tiene su origen en la nueva situación que creó la Primera Guerra Mundial. El declive de las cinematografías más potentes del continente durante los años del conflicto facilitó la

entrada masiva del cine que había empezado a producir la fábrica cinematográfica mejor organizada del mundo, cuyas estrategias no tenían que ver sólo con la producción, sino también con la distribución y la exhibición. Por otro lado, la debilidad de otras muchas cinematografías nacionales como la española también ayudó a la implantación de la industria norteamericana, especialmente desde mediados de los años diez.

Aún así, no hemos de olvidar que las películas de Hollywood rivalizaron en nuestros cines con las alemanas, procedentes de una cinematografía que también alcanzó en esta década un periodo de gran esplendor creativo e industrial²⁵, al igual que el renacido cine francés, recompuesto de sus heridas de guerra —al igual que el italiano— pero definitivamente destronado del lugar hegemónico que había detentado desde los comienzos del cine.

En este panorama fue en el que tuvo que luchar por conseguir un espacio propio el cine español y, como se puede suponer, no fue nada fácil. Sus propios problemas de debilidad para lograr un tejido industrial mínimamente sólido se mezclan con la competencia exterior para lograr el establecimiento de un circuito económico normalizado de producción, distribución y exhibición que lo hiciera rentable. Pero, de una manera u otra, la industria cinematográfica de los años veinte dio lugar a algo más de trescientos títulos de ficción entre largometrajes y cortometrajes, sin que todavía tengamos a día de hoy una noción aproximada de los materiales de no ficción que se rodaron durante ese mismo periodo.

De esos cerca de trescientos títulos de ficción, alrededor de doscientos treinta fueron largometrajes y la mayoría se rodaron en Madrid, donde se empezó a fraguar su futuro protagonismo en 1919, a raíz de la creación de Atlántida S.A.C.E., empresa productora de ambición inédita hasta entonces en nuestro cine. También hay que señalar la existencia de otras cinematografías regionales encabezadas por la valenciana, convertida en el segundo centro productor del país y a la que acompañaron otras mucho más modestas como la catalana, la balear, la canaria, la gallega, la asturiana o la vasca.

La Atlántida y la adaptación de género chico al cine: *La Verbena de la Paloma* (José Buchs, 1921)

La productora Atlántida SACE, la primera y más importante durante la década de los veinte en la industria cinematográfica madrileña, fue el motor que impulsó un tipo de cine identificable con lo español y lo nacional. Sin duda, la ideología de la clase empresarial que promovió dicho estudio (católica y conservadora) anduvo detrás de esta orientación sustentada en toda una serie de principios patrióticos y declaraciones programáticas de carácter ilustrado y justificación culturalista que son recogidos en su base fundacional:

Siendo el espectáculo de proyecciones un elemento que ejerce poderosa influencia en la formación pública, tiene el delibe-

*rado propósito de armonizar el fin lucrativo de la Empresa, con el moral, que ha de presidir a toda obra educativa y de cultura. La Compañía se inspirará en el genio tradicional de nuestra raza, para coadyuvar, con la reproducción de las excelencias varias de su arte, a la elevación espiritual de nuestro pueblo, y a su vez procurará estrechar las relaciones de fraternidad con la América Española, y difundir las civilizadoras en el Norte de Africa*²⁶.

La primera película de la Atlántida que alcanza un amplio reconocimiento popular es *La verbena de la Paloma* (1921) dirigida por José Buchs a partir de la célebre zarzuela con libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Bretón *La Verbena de la Paloma o el boticario y las chulapas y celos mal reprimidos*. La obra había sido estrenada el 17 de febrero de 1894 en el teatro Apolo de Madrid, ante una gran expectación, cosechando un enorme éxito, lo que obligó a repetir prácticamente todos los números de música, y a salir a los autores a saludar en numerosas ocasiones (Fig. 9). Desde entonces se representó todos los días en el teatro Apolo, y posteriormente ha recorrido todo el mundo, con numerosas adaptaciones y grabaciones, siendo una de las obras más interpretadas del repertorio. A ello hay que añadir las dos versiones cinematográficas filmadas con posterioridad (en 1935 por Benito Perojo y en 1963 por José Luis Sáenz de Heredia)²⁷.

Fue el alemán, afincado en España, Oscar Hornemann, gerente de la empresa, quién propuso un cambio temático en la producción del estudio ante los mediocres resultados alcanzados hasta la fecha por las seis películas anteriores. Esto venía a poner en peligro la continuidad de la sociedad y, gracias a un adelanto de distribución del empresario Ernesto González que se reservó los derechos de explotación en España y América Latina, se decidió adaptar la conocida zarzuela (Figs. 10a y 10b). En el reducido equipo técnico, el operador catalán Juan Solá Mesres —en paro tras el precipitado final de la barcelonesa Studio Films— sustituye a Arroyo, realizando el que sería su último trabajo para el cine pues fallecería al poco de finalizar el roda-



Fig. 9. *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921).

Joaquín Cánovas Belchí



Fig. 10a. Rótulos de presentación de *La verbena de la Paloma* (versión de 1927).



Fig. 10b. Rótulos de presentación de *La verbena de la Paloma* (versión de 1921).

je. Y como actores, los habituales del estudio, encabezados por La Romerito, Florián Rey — entonces Antonio Martínez— y José Montenegro, que alcanzarían gran popularidad. La película, a raíz de su estreno en el Circo Price de Madrid en vísperas de la navidad de 1921, cosechó un éxito insospechado para la producción nacional que decantó la política de producción de la Atlántida hacia el cine popular, costum-

brista y folclórico, derivado de la traslación fílmica del universo del género chico, el sainete y el melodrama rural, lo que supuso una vía de acceso hacia la recuperación de su público natural: temas populares de eficacia probada en los que el público se reconociera. No se asistía al cine a contemplar algo desconocido, sino a disfrutar en una experiencia colectiva que recababa la participación directa del público en los

pasajes famosos, coreados ante la aparición en pantalla de las letras de las canciones más populares bajo el soporte del acompañamiento musical de la orquesta del salón. Como sería desde entonces habitual, el propio maestro adaptó la partitura original y añadió pasajes nuevos para ser interpretada por una orquesta en directo.

La revista *El cine*, (nº 506, 1921) recogía una opinión unánime sobre este filme:

Si Ricardo de la Vega resucitase no se arrepentiría de ello, pues podría contemplar el éxito alcanzado por la adaptación cinematográfica de su sainete La verbena de la Paloma. Si bien es verdad, uno de los factores que más grandemente influyeron en el éxito obtenido por esta película que marca nuevos derroteros a la cinematografía española fue la música, de la cual una parte es la misma que la de la obra teatral y otra es una nueva composición del insigne maestro Bretón; la orquesta dirigida por Bretón (hijo), da mas realce a los distintos pasajes de la película. El cine y la música se han aliado en esta ocasión para proporcionar un éxito largo y duradero al arte español²⁸.

José Buchs (Fig. 11), por su parte, afirmaba en la revista *Vida Nueva* (21-5-1922) sobre planes futuros:

teniendo en cuenta lo expuesto, la labor de Atlántida está bien definida, y es editar únicamente películas de ambiente genuinamente español, tomando los asuntos preferentemente de nuestra novela y teatro, pues el público siente curiosidad por ver en la pantalla obras populares que ya conoce²⁹.

A *La verbena de la Paloma* seguirán, también para la Atlántida y dirigidas por Buchs, las adaptaciones de *Carceleras* durante el verano de 1922 en Córdoba (Fig. 12), *La reina mora* (1922) en Sevilla y, finalmente, *Dolorettes* (1922) en Valencia, para abandonar esta productora a comienzos de 1923 y poner en pie otro proyecto similar patrocinado por la familia Urquijo,

Film Española, con la que dirige *Rosario la Cortijera* (1923), *El pobre Valbuena* (1923) y *Curro Vargas* (1924), y aún repetiría más tarde con su cuñado José Forns en *Los aparecidos* (1927), *Pepe Hillo* (1928), biografía taurina de José Delgado, el célebre torero cuyos amores interclasistas le condujeron a la muerte en los ruedos dejándose coger —según la leyenda— la tarde del 11 de mayo de 1801 y *El rey que rabió* (1929), adaptación de la zarzuela estrenada en 1891 sobre el viejo cuento del monarca que oculta su personalidad y se enamora de una bella campesina.

Otros directores probarían suerte en el género con la misma productora Atlántida, como Manuel Noriega, realizador en 1923 de *Alma de Dios* (de Carlos Arniches y E. García Álvarez con música de José Serrano); Rafael Salvador, que dirige en 1923 *El puñao de rosas* y en 1927 *Rejas y votos*, o Florián Rey, quien tras iniciarse con *La Revoltosa* en 1924 (Fig. 13), producida por Goya Film, realizaría luego para la Atlántida *La Chavala* (1924), *Los chicos de la escuela* (1925) y *Gigantes y Cabezudos* (1926) (Fig. 14).

También realizaron esporádicamente zarzuelas Eusebio Fernández Ardavin (*La Bejarana*, 1926) (Fig. 15), Henry Vorins (*Maruxa*, 1923), Moragas, Guerrero y Fernandez Bayot (*La trapezera*, 1925), Mario Roncoroni (*Las barracas*, 1925), Monzón y González (*La hija del Mestre*, 1927) y el propio Noriega, que repitió la experiencia en 1925 con *Don Quintín el amargao*. Hubo incluso quien se especializó en ellas, como el valenciano Maximiliano Thous, realizador de *La Bruja* y de *La Dolores*, en 1923, *La alegría del batallón* en 1924, *Noche de alboradas* en 1925, además de llevar al cine en 1926 su propia obra: *Moros y Cristianos*.

Conviene recordar un hecho significativo que avala la política desarrollada al filmar conocidas obras del género chico: el extraordinario éxito de público que continuaban teniendo en la escena madrileña de estos años, traducido en el número de reposiciones y representaciones; entre 1918 y 1926, *Alma de Dios* alcanzó once reestrenos en diferentes teatros de la ciudad (Cómico, Fuencarral, La Latina, Price, El Cisne, etc.), doce *La Bejarana*, tres *Carceleras*, catorce



Fig. 11. José Buchs.



Fig. 12. Cartel de *Carceleras* (J. Buchs, 1922).



Fig. 13. Carteles de *La revoltosa* (F. Rey, 1924).

Los chicos de la escuela, cuatro *Curro Vargas*, siete *Dolorettes*, once *Gigantes y Cabezudos*, once *Los granujas*, diecinueve *La reina mora*, dieciséis *La revoltosa* y veintiséis *La verbena de la Paloma*³⁰.

Materiales recuperados

Los materiales que han llegado hasta nosotros están incompletos (suman en total unos 55 minutos) y se presentan dentro de otra película (*Del Schottis al Charleston*, 1927) resultado de la operación llevada a cabo por el exhibidor y coproductor de la película original, Ernesto González, con el fin de aprovechar estos materiales y actualizarlos, añadiendo un epílogo dedicado al nuevo baile que recoge el título. A pesar de ello, la película conserva una perfecta estructura secuencial, lo que nos permite el estudio del proceso de adaptación desarrollado por Buchs, nada convencional pero sí respetuoso con los contenidos del original, aún tras constatar las modificaciones introducidas en el desarrollo argumental. En este sentido resulta muy reseñable la planificación y el montaje que despliega Buchs en la larga secuencia —casi tres minutos— del Café de Melilla, donde procede a la unificación de cuatro espacios con personajes diferentes (reunión en la puerta de la casa de la “señá” Antonia, los guardias y el sereno, el inquilino que reclama a este último y el interior del café donde se baila y canta) mediante el uso de la música —a veces fuera de campo— de una soleá flamenca interpretada en el café; secuencia que, sin duda, debía conocer muy bien Benito Perojo cuando decidió filmar su propia adaptación de la obra en 1935, al mantener una disposición secuencial muy similar aunque de mayor vuelo artístico (Figs. 16 y 17).

En la película de Buchs encontramos una modélica utilización de numerosas claves definitorias del género chico reseñadas anteriormente: la descripción de ambientes populares, el uso de la iconografía madrileña, la recreación de personajes y situaciones, etc.; en este sentido, y apoyado en actores de teatro, supo crear arquetipos de inmediata identificación popular que sirvieron para esbozar un primitivo star system español, donde tampoco faltó la edificación de una reconocible y atractiva galería de



Fig. 14. Cartel de *Gigantes y cabezudos* (F. Rey, 1926).



Fig. 15. Cartel de *La Bejarana* (E. F. Ardavin, 1926).

personajes secundarios que cimentaría una de las mejores tradiciones futuras del cine español, y cuyo origen también encontramos en la zarzuela. Y por lo que se refiere a la protagonista de esta película, Elisa Ruiz Romero “La Romerito”, que se convertiría en la actriz más popular de toda la década, logró esbozar en este film su imagen de mujer racial de fuerte temperamento, defensora de su honor y, a veces, melodramáticamente excesiva, que afianzaría en su siguiente trabajo *Carceleras* (1922).

El proceso de fagocitación del teatro popular y musical por parte del cine español alcanzó su punto culminante en la primera mitad de la década y estuvo protagonizado tanto por la



Fig. 16. *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921).



Fig. 17. *La verbena de la Paloma* (J. Buchs, 1921).

Atlántida como por su rival Films Española. Sin embargo, este hecho acabó por generar en los años venideros unos resultados contrarios a los deseados: el inicial aplauso que cosecha la tendencia se convertirá, a corto plazo, en cansancio y rechazo por parte de los espectadores y, sobre todo, de la crítica. Julio Pérez Perucha, refiriéndose también a la producción madrileña hace el siguiente diagnóstico:

Tras el afortunado tanteo de la La verbena de la Paloma y La España trágica, la producción madrileña comenzó a exhibir una desenfrenada profusión de zarzuelas, cuyos

*libretos se adscribían, por lo demás al sainete; y en escalas progresivamente descendentes, tanto melodramas ruralistas que cultivaban no pocas veces un supuesto pintoresquismo local y en los que se dejaba sentir el gravamen ideológico de la poderosa iglesia católica, como films sobre un universo, el taurino, cuya mitología no estaba aún reemplazada por la progresiva influencia del estrellato holywoodiense, universo muchas veces adobado con elementos folclórico-turísticos inscritos en su desarrollo, en un cauteloso intento por evitar, no siempre con éxito el deslizamiento del producto hacia la por entonces infamante "españolada"*³¹.

APÉNDICE I
CATÁLOGO DE PELÍCULAS DE ZARZUELA

AÑO	TÍTULO DE LA PELÍCULA	DIRECTOR
1896	Loreto Prado	
1900	La Revoltosa	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Aria de La leona de Castilla	Ángel Sáenz de la Corona
1900	La balada de la luz	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Caracolillo de Certamen nacional	Ángel Sáenz de la Corona
1900	O Paradiso	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Aria de tiple de El Grumete	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Pasacalles de la Negra Pancha	Ángel Sáenz de la Corona
1900	La risa o Canción de Papelina	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Marina	Ángel Sáenz de la Corona
1900	¡Viva mi niña!. Cuplé	Ángel Sáenz de la Corona
1900	1900 El rey que rabió	Ángel Sáenz de la Corona
1900	Polka de los paraguas	Ángel Sáenz de la Corona
1901	Cuplets de Don Tancredo	Ángel Sáenz de la Corona
1905	El amigo del alma	Antonio García Escobar
1905	El húsar de la guardia	Ricardo de Baños
1905	La gatita blanca	Ricardo de Baños
1905	El dúo de la Africana	Ricardo de Baños
1905	Bohemios	Ricardo de Baños
1908	La Dolores	Fructuos Gelabert, Enric Giménez
1910	La fiesta de san Antón	Segundo de Chomón
1910	El puñao de rosas	Segundo de Chomón
1910	Las tentaciones de San Antonio	Segundo de Chomón
1910	La tempranica	Segundo de Chomón
1910	Las carceleras	Segundo de Chomón
1910	Los guapos	Segundo de Chomón
1910	El pobre Valbuena	Segundo de Chomón
1913	Amor andaluz	Ricardo de Baños y Albert Marro
1914	La chavala	Albert Marro
1915	Los cascabeles fantasmas	Ricardo de Baños
1915	El pollo Tejada	Josép Togores

AÑO	TÍTULO DE LA PELÍCULA	DIRECTOR
1915	Los cascabeles fantasmas	Ricardo de Baños
1917	¡De cuarenta p'arriba!	Julio Roesset
1919	La mesonera de Tormes	Julio Roesset, José Buchs
1919	El regalo de Reyes	Julio Roesset , José Buchs
1921	La verbena de la Paloma	José Buchs
1922	Carceleras	José Buchs
1922	La Reina Mora	José Buchs
1923	El puñao de rosas	Rafael Salvador
1923	La Dolores	Maximiliano Thous
1923	Rosario, la Cortijera	José Busch
1923	El pobre Valbuena	José Buchs
1923	Maruxa	Henry Vorins
1923	Los guapos o Gente brava	Manuel Noriega
1923	Dolorettes	José Buchs
1923	Curro Vargas	José Buchs
1923	La bruja	Maximiliano Thous
1923	Alma de Dios	Manuel Noriega
1924	La alegría del batallón	Maximiliano Thous
1924	La chavala	Florián Rey
1924	Los Granujas	Manuel Noriega, Fernando Delgado
1924	La Revoltosa	Florián Rey
1925	Les Barraques (o Una tragedia de la huerta)	Mario Roncoroni
1925	La Trapera	J. A. Moragas y J. Fernández Bayot ("Pepí")
1925	Los chicos de la escuela	Florián Rey
1925	Don Quintín, el amargao	Manuel Noriega
1925	Nit d'albaes (Noche de Alboradas)	Maximiliano Thous
1926	Moros y cristianos	Maximiliano Thous
1926	La Bejarana	Eusebio Fernández Ardavín
1926	Gigantes y cabezudos	Florián Rey
1927	Frivolinas	Arturo Carballo
1927	Rejas y votos	Rafael Salvador
1927	La hija del Mestre	Carlos Luis Monzón
1927	Los aparecidos	José Buchs

AÑO	TÍTULO DE LA PELÍCULA	DIRECTOR
1928	Las estrellas	Luis R. Alonso
1928	Pepe-Hillo	José Buchs
1928	La del soto del parral	León Artola
1929	El rey que rabió	José Buchs
1932	Carceleras	José Buchs
1934	Doña Francisquita	Hans Behrendt
1934	La Dolorosa	Jean Grémillon
1935	Los claveles	Santiago Ontañón, Eusebio Fernández Ardavín
1935	Rosario, la cortijera	León Artola
1935	La verbena de la Paloma	Benito Perojo
1935	El gato montés	Rosario Pi
1935	Don Quintín, el amargao	Luis Marquina
1936	Alhambra / El suspiro del moro	Antonio Graciani
1936	La Reina Mora	Eusebio Fernández Ardavín
1936	¡Centinela, alerta!	Jean Grémillon
1937	Molinos de viento	Rosario Pi
1937	Bohemios	Francisco Elías
1939	El rey que rabió	José Buchs
1940	Glorias del Moncayo	Juan Perellada
1940	La alegría de la huerta	Ramón Quadreny
1940	El huésped del sevillano	Enrique del Campo
1940	La Dolores	Florián Rey
1941	Alma de Dios	Ignacio F. Iquino
1941	Pepe Conde	José López Rubio
1941	La famosa Luz	María Fernando Mignoni
1942	Sucedió en Damasco	José López Rubio
1943	La patria chica	Fernando Delgado
1944	La tempestad	Javier de Rivera
1947	Noche de Reyes	Luis Lucía
1949	Entre barracas	Luis Ligeró
1949	La Revoltosa	José Díaz Morales
1949	Alhambra	Juan Vilá Vilamala
1950	Teatro Apolo	Rafael Gil

AÑO	TÍTULO DE LA PELÍCULA	DIRECTOR
1952	Doña Francisquita	Ladislao Vajda
1952	Amaya	Luis Marquina
1954	La Reina Mora	Raúl Alfonso
1956	Tremolina	Ricardo Nuñez
1957	Maravilla	Javier Setó
1960	Alma aragonesa	José Ochoa
1960	Los claveles	Miguel Lluch
1960	Las estrellas	Miguel Lluch
1963	La verbena de la Paloma	José Luis Sáenz de Heredia
1968	El huésped del sevillano	Juan de Orduña
1968	Maruxa	Juan de Orduña
1968	Bohemios	Juan de Orduña
1969	Los sobrinos del capitán Grant	Juan de Orduña
1969	Luisa Fernanda	Juan de Orduña
1969	El mesón del gitano	Antonio Román
1969	Gigantes y cabezudos	Juan de Orduña
1969	Las golondrinas	Juan de Orduña
1969	La canción del olvido	Juan de Orduña
1969	La Revoltosa	Juan de Orduña
1971	El sobre verde	Rafael Gil
1971	El caserío	Juan de Orduña
1977	Bruja, más que bruja	Fernando Fernán Gómez
1985	La corte de Faraón	José Luis García Sánchez

NOTAS

¹ D. SANCHEZ SALAS, *Historias de luz y papel. El cine español de los años 20, a través de su adaptación de narrativa literaria española*, Filmoteca Regional Francisco Rabal, Murcia, 2007.

² Ibidem, p. 28.

³ J. PEREZ PERUCHA, "Buscando el bálsamo de Fierabrás. Incertidumbres sobre el modo de representar en el cine español" en *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*, (I. LAHOZ, Coord.), La Filmoteca-IVAC, Valencia, 2010, pp. 487-490.

⁴ L. BERRIATÚA, "Los primeros años del cine en las zarzuelas" en *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español (1896-1920)*, (I. LAHOZ, Coord.), La Filmoteca-IVAC, Valencia, 2010, pp. 151-161, y "Zarzas. El género chico en el cine mudo", en *La Imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, (C. F. HEREDERO, Coord.), Cuadernos de la Academia, nº 10/11, 2004, pp. ; estos textos del cineasta, investigador y experto restaurador L. Berriatúa constituyen dos valiosísimas aportaciones para el conocimiento del universo de la zarzuela en sus relaciones con el cine español. Su consulta resuelta obligada para todo estudioso interesado en el tema.

⁵ El acceso a las fuentes fílmicas ha sido posible gracias a la permanente colaboración de los principales Archivos Fílmicos de España: Filmoteca Española que custodia el mayor número de copias conservadas a pesar de los numerosos percances de todo tipo que han afectado a este patrimonio cultural; Filmoteca de Catalunya, cuyos fondos de nitrato han sido recientemente catalogados por la doctora Palmira González y que, en los últimos meses ha recuperado la única copia conservada de *La verbena de la Paloma*, dirigida por José Buchs en 1921, hito fundacional y piedra angular en el devenir de la zarzuela en el cine español de los años veinte; así como las filmotecas

Municipal de Zaragoza, IVAC de Valencia, Castilla-León, CGAI de A Coruña, Vasca, Canaria, Andalucía, Archivo de RTVE y, la Francisco Rabal de Murcia (que ha restaurado *La alegría de la Huerta*, R. Quadreny, 1940).

⁶ Esta obra fue concebida para festejar el nacimiento del príncipe Felipe Próspero y para ser representada en el pequeño teatro del Palacio Real de la Zarzuela. En este palacio descansaba de sus cacerías Fernando de Austria, hermano de Felipe IV, y allí se comenzaron a representar estas obras.

⁷ La importante bibliografía sobre la zarzuela y el género chico dispone de obras fundamentales como los trabajos de R. ALIER, *La zarzuela*, Barcelona, 2002; C. ALONSO GONZALEZ, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, 1998; R. BARCE, "La ópera y la zarzuela en el siglo XIX", en *España en la música de Occidente*, Madrid, 1987, pp. 145-154; E. CASARES RODICIO (dir.), *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, 2006; M.E. CORTIZO, y R. SOBRINO, "La zarzuela romántica" en *Cuadernos de música iberoamericana*, Madrid, II (1996), pp. 23-49; entre otros.

⁸ Como sostiene la Tesis Doctoral, aún inédita, "El género chico y el Madrid de entre siglos", defendida por Dn. Andrés Manuel Jiménez Moleiro en la Universidad de Valencia en julio de 2011, bajo la dirección del Dr. Dn. Francisco Javier Pérez Rojas.

⁹ E. CASARES RODICIO, "La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales", en *La música española en el siglo XIX*, Gijón, 1995, pp. 964-965.

¹⁰ Públicos populares cuyos rasgos característicos eran contemplados todavía con cierto asombro por algunos críticos durante la más exultante vigencia del género chico: "No he visto jamás alboroto semejante. Delante de mí había un tendero de ultramarinos, que estuvo a punto de perder el juicio. ¡Qué modo de palmo-tear, qué alaridos los suyos, qué saltar en su asiento! Y como ese tendero

había más de doscientos en el teatro", ZEDA, "Veladas teatrales. El tambor de granaderos", en *La Época*, Madrid, 17-XI-1894, p. 1.

¹¹ E. CASARES RODICIO, "Zarzuela", en *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, Madrid, 2006, t. II, p. 969; C. DEL MORAL RUIZ, "El género chico, nueva forma de organización y producción teatral", en *El género chico*, Madrid, 2004, p. 21.

¹² R. BARCE, "El sainete lírico", en *La música española en el siglo XIX*, Gijón, 1995, pp. 195-244.

¹³ R. BARCE, "La revista: aproximación a una definición formal", en *Cuadernos de música iberoamericana*, II-III (1997), p. 123.

¹⁴ C. DEL MORAL RUIZ, "El género chico, nueva forma de organización y producción teatral", en *El género chico*, Madrid, 2004, p. 21., afirma: "El género crece y se afianza en un clima de hostilidad por parte de la crítica oficial y bienpensante y en parte debido a ello es por lo que se va configurando como una forma de cultura urbana popular. En la patria de Lope de Vega, Calderón, García Gutiérrez y Hartzensbuchs, las obras ligeras de Ricardo de la Vega, López Silva... y tantos otros autores parecían destinadas a un público inculto e ignorante, al tiempo que los cultos y exquisitos las rechazaban por vulgares. En realidad una sociedad en crecimiento, como la madrileña de esas últimas décadas del siglo XIX, demandaba nuevas formas de ocio más democráticas, menos elitistas, más propias de una ciudad moderna en rápida expansión".

¹⁵ J. C. DE LA MADRID, *Cinematógrafo y Variedades en Asturias (1896-1915)*, Oviedo, 1996.

¹⁶ L. BERRIATÚA, 2004, p. 213.

¹⁷ P. GONZALEZ y J. CANOVAS, *Catálogo de películas de ficción (1921-1930)*, Madrid, 1993; A. L. HUESO MONTON, *Catálogo de películas de ficción (1941-1950)*, Madrid, 2000; J. B. HEININK, *Catálogo de películas de ficción (1931-1940)*, Madrid, 2009.

¹⁸ En cualquier caso, toda investigación que recale en estos años debe tener muy en cuenta el libro *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)* de Palmira González. A pesar de publicarse en 1987, sigue siendo a día de hoy el trabajo más completo sobre un periodo tan amplio e importante del cine español. Sus datos son imprescindibles, al margen de que ahora puedan ser parcialmente contrastados con los de aportaciones más recientes y acotadas. Recientemente han visto la luz bajo la coordinación de Nacho Lahoz, Publicaciones del Ivac-La Filmoteca, Valencia, 2010, las Actas del Congreso Internacional sobre los inicios del cine español *A propósito de Cuesta*, celebrado en Valencia en 2005 donde se actualizan las últimas aportaciones historiográficas.

¹⁹ D. SÁNCHEZ SALAS, 2007, p. 51.

²⁰ Es a partir de este año cuando Palmira González señala el comienzo del apogeo de la industria del cine en Barcelona. De hecho, González marca ese año como el hemistiquio entre una

primera parte de consolidación y expansión, y una segunda de apogeo y crisis que extiende hasta 1923.

²¹ L. BERRIATUA, ibidem.

²² J. G. THARRATS, *Los 500 films de Segundo de Chomón*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1989; A. SANCHEZ VIDAL, *El cine de Segundo de Chomón*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Zaragoza, Zaragoza, 1992.

²³ Sobre el cine español de este periodo he publicado, entre otros, los siguientes trabajos: la Tesis Doctoral, editada en microficha, J. CANOVAS, *El cine en Madrid (1919-1930). Hacia la búsqueda de una identidad nacional*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989; y los artículos "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", *Archivos de la Filmoteca*, 6, pp. 14-25; "El cine madrileño en la etapa muda (1911-1921)" en *Un siglo de cine español* (R. GUBERN, Coord.), *Cuadernos de la Academia*, nº 1, Madrid, 1998.

²⁴ J. CANOVAS (1990: 14-25), E.

C. GARCIA FERNANDEZ, *El cine español entre 1896 y 1939. Historia, industria, filmografía y documentos*, Ariel, Barcelona, 2002.

²⁵ J. CANOVAS, "El cine alemán en la prensa española (1920-1931)", en *Anales de la Universidad de Murcia*, Letras, 1983, XLI (3-4), pp. 143-177.

²⁶ J. CANOVAS, "Consideraciones generales sobre la industria cinematográfica madrileña de los años veinte", en *Archivos de la Filmoteca*, 6, 1990, pp. 14-25.

²⁷ V. SANCHEZ SANCHEZ, "La Verbena..." en *Diccionario de la Zarzuela. España e Iberoamérica* (E. CASARES, coord.), ICCM, Madrid, 2006, t. II, pp. 896-900.

²⁸ *El cine*, (nº 506, 1921).

²⁹ *Vida Nueva* (21-5-1922).

³⁰ D. Dougherty y M. F. Vilches, *La escena madrileña entre 1918 y 1926*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1990.

³¹ J. PEREZ PERUCHA, "Narración de un aciago destino (1896-1930)" en *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 19-121.