



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## La sarsuela en el cinema com a imatge del quotidià (1896-1940)

M. Encarnació Soler i Alomà



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.**



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

***LA SARSUELA EN EL CINEMA  
COM A IMATGE DEL QUOTIDIÀ  
(1896 – 1940)***

**M. ENCARNACIÓ SOLER I ALOMÀ**



UNIVERSITAT DE BARCELONA  
FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
Departament d'Història de l'Art

Pla de Doctorat: La creativitat en l'Art (1995-1997)

***LA SARSUELA EN EL CINEMA COM IMATGE DEL QUOTIDIÀ  
(1896 – 1940)***

**Tesi de: M. Encarnació Soler i Alomà**

**Dirigida pels Doctors:  
Roger Alier i Aixalà i Miquel Porter i Moix**

**Barcelona, abril de 2005**



# ÍNDIX

|   |     |
|---|-----|
| PRELIMINAR.....   | 11  |
| INTRODUCCIÓ .....   | 20  |
| CAPÍTOL I .....   | 25  |
| I.1. DIFICULTATS DE DELIMITACIÓ DE LA SARSUELA: .....   | 25  |
| I.2. ELEMENTS ESTRUCTURALS QUE CONFIGURARAN EL GÈNERE DES DELS SEUS ORIGENS FINS AL SEGLE XVIII .....                             | 28  |
| I.2.1. Teories sobre els orígens de la sarsuela.....  | 28  |
| I.2.2. Els inicis del teatre musical: .....   | 30  |
| I.2.3. El gust per la representació de la quotidianitat: .....  | 31  |
| I.2.4. Ús de la llengua i recursos literaris propis:.....   | 31  |
| I.2.5. Inclusió d'elements del folklore popular .....   | 32  |
| I.2.6. Personatges i estereotips populars: .....  | 33  |
| I.2.7. La figura de l'explicador:.....  | 34  |
| I.2.8. Incorporació i diversificació de les peculiaritats regionals:.....   | 35  |
| I.2.9. Les danses populars: .....   | 36  |
| I.3. ELS PRIMERS LLIBRETS DE SARSUELA.....  | 36  |
| I.3.1. Italianisme <i>versus</i> gèneres populars locals:.....  | 38  |
| I.3.2. Breu recuperació de la sarsuela al segle XVIII: .....  | 40  |
| I.3.3. La tonadilla, un antecedent de la sarsuela? .....  | 42  |
| I.4. CONTROVÈRSIA AL SEGLE XIX: ÒPERA ESPANYOLA O SARSUELA?.....  | 42  |
| I.4.1. Tomás Bretón i la seva defensa de la música nacional: .....  | 48  |
| I.4.2. La composició de música de sarsuela, un sentiment d'inferioritat .....   | 53  |
| I.4.3. L'oposició de Bretón a la invasió lírica italiana: .....   | 54  |
| I.4.4. Òpera o sarsuela, qualificació a conveniència .....  | 57  |
| CAPÍTOL II .....  | 59  |
| II.1. L'ARRIBADA DEL CINEMA: COEXISTÈNCIA AMB EL TEATRE LÍRIC .....   | 59  |
| II.1.1. Alguns exemples d'incorporació dels nous invents dins els arguments de sarsuela: ...                                      | 60  |
| II.1.2. Els temes cinematogràfics a les sarsueles: .....  | 68  |
| II.1.3. <i>¡¡Al cine!!</i> , <i>Eclipse de sol</i> i <i>Los Guapos</i> , tres modes de convivència entre sarsuela i cinema: ..... | 72  |
| II.1.4. Ramón del Valle-Inclán: la incorporació del "género chico" a la seva producció literària: .....                           | 84  |
| II.2. LA SITUACIÓ DEL TEATRE ALS ANYS DE L'ARRIBADA DEL CINEMA .....  | 87  |
| II.3. ELS INICIS DEL CINEMA: INFRASTRUCTURA I INDÚSTRIA.....  | 90  |
| II.4. RECONeixEMENT SOCIAL DEL CINEMA .....   | 95  |
| II.4.1. Els intel·lectuals i el nou art.....  | 97  |
| II.4.2. Un altre pal a la roda del cinema: l'Església .....   | 106 |
| II.5. L'ÚS DE GUIONS LITERARIS AL CINEMA: .....   | 107 |
| II.6. L'ÚS DE LLIBRETS DE SARSUELA AL CINEMA.....   | 110 |
| II.7. LES PRODUCCIONS CINEMATOGRAFÍQUES DE SARSUELA .....   | 113 |
| II.8. UNA APARENT CONTRADICCIÓ: L'ADAPTACIÓ DEL TEATRE LÍRIC AL CINEMA MUT: .....   | 114 |
| II.8.1. La narració al cinema mut: la figura de l'explicador .....  | 115 |
| II.8.2. La música, element protagonista del cinema silent.....  | 116 |
| CAPÍTOL III .....   | 122 |
| III.1. ELS PIONERS DEL CINEMA I LA SARSUELA: .....  | 122 |
| III.2. LES PRIMERES SARSUELES FILMADES.....   | 123 |
| III.3. LA REPRODUCCIÓ MECÀNICA DE FRAGMENTES MUSICALS .....   | 124 |
| III.4. ALICE GUY I LA CASA GAUMONT .....  | 136 |
| III.5. ADRIÀ GUAL I QUERALT.....  | 137 |
| III.5.1. Què van ser els Espectacles Audicions Graner: .....  | 139 |

|  |     |
|--|-----|
| III.5.2. Adrià Gual i les projeccions parlades: .....  | 147 |
| III.6. FRUCTUÓS GELABERT I BADIELLA .....  | 154 |
| III.7. RICARD DE BAÑOS I MARTÍNEZ .....  | 157 |
| III.8. JOSEP GASPAR I SERRA .....  | 167 |
| III.9. SEGUNDO DE CHOMÓN RUÍZ.....   | 168 |
| III.10. L'EXPERIMENTACIÓ CINEMATogrÀFICA DINS LA Sarsuela:.....  | 174 |
| CAPÍTOL IV.....  | 186 |
| IV.1. LA DÈCADA DEL 1910 AL 1920: LA CONTINUÏTAT EN ELS TEMES DE Sarsuela EN EL CINEMA.....                      | 186 |
| IV.1.1. ADRIÀ GUAL:.....   | 186 |
| IV.1.2. ALBERT MARRO: .....  | 188 |
| IV.1.3. JOSEP DE TOGORES: .....  | 190 |
| IV.1.4. JOSEP AMICH BERT "AMICHATIS" .....   | 191 |
| IV.2. DESPLAÇAMENT DE LA PRODUCCIÓ DE Sarsueles A LA PERIFÈRIA: ..   | 191 |
| IV.2.1. PATRIA FILMS: els germans José i Benito Perojo i Julio Roesset: .....                                    | 192 |
| IV.2.2. RAFAEL SALVADOR CASTELLÓ:.....   | 194 |
| CAPÍTOL V.....   | 197 |
| V.1. LA PRODUCCIÓ DE Sarsueles CINEMATogrÀFIQUES DES DE LA DÈCADA DELS ANYS VINT FINS L'ARRIBADA DEL SONOR ..... | 197 |
| V.2. RELACIÓ DE FILMS DE Sarsueles DEL PERÍODE 1921 – 1929 .....   | 200 |
| V.3. PRODUCCIONES CUESTA (VALÈNCIA) .....  | 202 |
| V.4. CASA ERNESTO GONZÁLEZ (MADRID) .....  | 202 |
| V.5. PRODUCCIONES ARDAVÍN.....   | 204 |
| V.6. LA ATLÀNTIDA CINEMATogrÀFICA .....  | 205 |
| V.6.1. José Buchs Echaendía: .....   | 205 |
| V.6.2. Manuel Noriega: .....   | 211 |
| V.6.3. Florián Rey:.....   | 212 |
| V.7. GOYA FILMS.....   | 218 |
| V.8. FILMS ESPAÑOLA (MADRID).....  | 219 |
| V.9. PRODUCCIONES FORNS-BUCHS (MADRID) .....   | 223 |
| V.10. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CINEMATogrÀFICA ESPAÑOLA (PACE).....  | 227 |
| V.10.1. Maximiliano Thous: .....   | 227 |
| V.11. RAFAEL SALVADOR FILMS: .....   | 232 |
| V.12. CELTA FILM (VIGO).....   | 233 |
| V.13. EDICIONES MARICAMPO (MADRID) .....   | 235 |
| V.14. EDICIONES MAURENTE (MADRID) .....  | 235 |
| V.15. CARTAGO FILMS (MADRID) .....   | 237 |
| V.16. APOLO FILMS (VALÈNCIA).....  | 238 |
| V.17. FILM ARTÍSTICA VALENCIANA .....  | 238 |
| V.18. REGIA FILMS ART (MADRID).....  | 239 |
| V.19. PEDRO RODRÍGUEZ TORRES (MADRID).....   | 240 |
| V.20. PRODUCCIONES ARTÍSTICAS CINEMATogrÀFICAS ITALO-ESPAÑOLAS (PAC).....  | 241 |
| V.21. LEVANTINA FILMS .....  | 242 |
| V.22. EDICIONES RONCORONI FILMS.....   | 243 |
| V.23. PRODUCCIONES HORNEMANN (MADRID) .....  | 244 |
| V.24. PRODUCCIÓN GRAN CANARIA FILMS (LAS PALMAS).....  | 244 |
| V.25. ARPE (MADRID) .....  | 245 |
| V.26. LEÓN ARTOLA (MADRID) .....   | 246 |
| V.27. EDICIONES J. ALONSO (BARCELONA) .....  | 247 |
| V.28. PRODUCCIÓN NACIONAL DE FILMS (BARCELONA).....  | 249 |
| V.29. ALTRES FILMS AMB AFINITAT AL GÈNERE LÍRIC:.....  | 251 |
| V.29.1. Marca Robur Films .....  | 251 |
| V.29.2. Troya Films (Madrid) .....   | 251 |

|  |     |
|--|-----|
| V.29.3. Repertorio M. De Miguel – La Aristocracia del Film.....                    | 253 |
| V.30. FILMS AMB PRECEDENT LÍRIC PREVI.....   | 253 |
| V.31. FILMS D'ÈXIT CONVERTITS EN SARSUELA.....                                     | 256 |
| V.32. <i>DON PANDOLFO</i> , UN FILM FRUSTRAT.....                                  | 257 |
| CAPÍTOL VI.....  | 260 |
| VI.1. SITUACIÓ DE LA MÚSICA ALS ANYS DE L'ARRIBADA DEL CINEMA SONOR.....           | 260 |
| VI.1.1. Precisions sobre l'abast del terme "cinema sonor".....                     | 261 |
| VI.2. LA INFRASTRUCTURA DE LA INDÚSTRIA CINEMATogrÀFICA ALS INICIS DEL SONOR:..... | 264 |
| VI.3. PRIMERS INTENTS DE SONORITZACIÓ DE FILMS ESPANYOLS:.....                     | 268 |
| VI.4. LA PRODUCCIÓ CINEMATogrÀFICA ESPANYOLA EN ESTUDIS ESTRANGERS.....            | 272 |
| VI.5. LA PRIMERA SARSUELA SONORA DEL CINEMA ESPANYOL.....                          | 275 |
| VI.6. UNA NOVA CONTROVÈRSIA: CINEMA MUT O SONOR.....                               | 277 |
| VI.7. LES BASES PER A LA CREACIÓ DEL CINEMA SONOR A L'ESTAT ESPANYOL.....          | 280 |
| VI.7.1. Orphea Films: el primer estudi sonor de l'Estat espanyol.....              | 282 |
| VI.7.2. Implantació dels equips sonors als cinemes.....                            | 284 |
| VI.8. LA PRODUCCIÓ CINEMATogrÀFICA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA: ..                  | 287 |
| VI.9. LA SARSUELA, GÈNERE POPULAR EN AQUEST PERÍODE I EN TEMPS DE GUERRA.....      | 289 |
| VI.10. RELACIÓ DE FILMS DE SARSUELA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA.....                | 291 |
| CAPÍTOL VII.....   | 333 |
| VII.1. ELS MÚSICS I EL CINEMA:.....  | 333 |
| VII.2. OPINIÓ DELS AUTORS DE SARSUELA VERS L'ÚS DE LES SEVES OBRES AL CINEMA.....  | 337 |
| VII.2.1. Tomás Bretón y Hernández.....   | 337 |
| VII.2.2. Vicent Díez Peydró.....   | 338 |
| VII.2.3. Francisco Alonso Blanco.....  | 338 |
| VII.2.4. Amadeu Vives i Roig.....  | 339 |
| VII.2.5. José Serrano y Simeón.....  | 342 |
| VII.2.6. Jacinto Guerrero y Torres.....  | 345 |
| CAPITOL VIII.....  | 349 |
| VIII.1. LA CENSURA EN ELS LLIBRETS DE SARSUELA.....                                | 349 |
| VIII.2. LA CENSURA DURANT EL REGNAT D'ISABEL II.....                               | 352 |
| VIII.3. LA CENSURA AL TEATRE LÍRIC A ESPANYA.....                                  | 354 |
| VIII.4. LA CENSURA A LA SARSUELA FINS LA GUERRA CIVIL.....                         | 361 |
| VIII.4.1. El tema de la nacionalitat a la música i al teatre.....                  | 365 |
| VIII.5. LA CENSURA AL TEATRE LÍRIC DURANT EL FRANQUISME.....                       | 367 |
| VIII.5.1. Algunes mostres de llibrets de sarsuela censurats.....                   | 368 |
| VIII.6. CAUSES DEL TRENCAMENT DEL RELLEU GENERACIONAL DEL PÚBLIC.....              | 379 |
| VIII.7. L'AUTOCENSURA.....   | 382 |
| CAPÍTOL IX.....  | 384 |
| IX.1. LA CENSURA EN ELS FILMS DE SARSUELES.....                                    | 384 |
| IX.2. LA INFLUÈNCIA DE L'ESGLÉSIA CATÒLICA.....                                    | 385 |
| IX.3. LA CENSURA PRÈVIA DELS FILMS.....  | 388 |
| IX.4. LA CENSURA CINEMATogrÀFICA DURANT EL FRANQUISME:.....                        | 389 |
| IX.4.1. Exemples de films de sarsuela censurats.....                               | 390 |
| CAPÍTOL X.....   | 415 |
| X.1. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA EL MÓN ARTÍSTIC.....                           | 415 |



|   |     |
|---|-----|
| X.2. SITUACIÓ DEL ARTISTES DURANT LA GUERRA CIVIL.....  | 415 |
| X.3. ALGUNS EXEMPLES D'EXPEDIENTS DEL TRIBUNAL DE DEPURACIÓN DE RESPONSABILIDADES POLÍTICAS ..... | 420 |
| X.3.1. Judici per una acusació no provada:.....   | 421 |
| X.4. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS ARTISTES.....   | 422 |
| X.4.1. El cas de Margarida Xirgu.....   | 424 |
| X.5. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS CANTANTS .....  | 427 |
| X.5.1. El cas d'Emili Vendrell:.....  | 427 |
| X.6. LA REPRESSIÓ CONTRA ELS MÚSICS .....   | 433 |
| X.6.1. El cas de Joan Dotras Vila .....   | 433 |
| X.6.2. El cas contra Pasqual Godés Terrats .....  | 442 |
| X.6.3. Per la lletra d'un tango: Miquel Albadalejo Martínez.....                                  | 445 |
| X.6.4. Causes majors: Cas Joan Miret Baliu .....  | 447 |
| X.6.5. Un cas no resolt fins el 1968: Jaume Martí Ramis .....                                     | 447 |
| X.6.6. Les causes contra Lamote de Grignon, pare i fill:.....                                     | 449 |
| X.6.7. Causa contra Joan Mestres Calvet, empresari artístic del Gran Teatre del Liceu: ....       | 453 |
| X.7. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS TREBALLADORS DEL CINEMA .....                             | 458 |
| X.7.1. La causa contra Francesc Rovira Beleta .....   | 458 |
| X.7.2. Judicis contra empleats del cinema: distribuïdors, operadors, porters, acomodadors... ..   | 459 |
| X.8. BOICOT A LA DISTRIBUCIÓ DE FILMS PER PART DEL SECTOR FRANQUISTA .....                        | 462 |
| X.9 . JUDICIS I CAUSES ENDEGADES DES DEL GOVERN CIVIL.....  | 463 |
| X.10. ENRIC MORERA, PARADIGMA DE LA DESMORALITZACIÓ DELS MÚSICS A CAUSA DE LA GUERRA .....        | 466 |
| X.11. ELS MÚSICS DEL BÀNDOL FRANQUISTA.....   | 470 |
| X.11.1. Francisco Alonso López.....   | 496 |
| X.11.2. Marcos Redondo.....   | 498 |
| CAPÍTOL XI.....   | 476 |
| XI. SELECCIÓ DE SARSUELES I LLURS VERSIONS CINEMATogrÀFIQUES: ....                                | 476 |
| UNA APROXIMACIÓ A LA SEVA EVOLUCIÓ.....   | 476 |
| XI.1. DELS ORÍGENS ALS PRIMERS ANYS DEL CINEMA SILENT.....  | 478 |
| XI.1.1. La versió teatral de <i>La Dolores</i> .....  | 478 |
| XI.1.2. La versió cinematogràfica de <i>La Dolores</i> .....                                      | 490 |
| XI.1.3. La versió teatral d' <i>El Pollo Tejada</i> .....   | 494 |
| XI.1.4. La versió cinematogràfica d' <i>El Pollo Tejada</i> .....                                 | 500 |
| XI.2. LES PRIMERES GRANS PRODUCCIONS DE SARSUELES AL CINEMA .....                                 | 505 |
| XI.2.1. La versió teatral de <i>Carceleras</i> .....  | 505 |
| XI.2.2. La versió cinematogràfica de <i>Carceleras</i> .....                                      | 510 |
| XI.2.3. La versió teatral de <i>La Bejarana</i> .....   | 526 |
| XI.2.4. La versió cinematogràfica de <i>La Bejarana</i> .....                                     | 537 |
| XI.3. LA DARRERA ETAPA DEL CINEMA SILENT .....  | 548 |
| XI.3.1. La versió teatral de <i>La hija del Mestre</i> .....                                      | 548 |
| XI.3.2. La versió cinematogràfica de <i>La hija del Mestre</i> .....                              | 556 |
| XI.3.3. La versió teatral de <i>Moros y cristianos</i> .....                                      | 566 |
| XI.3.4. La versió cinematogràfica de <i>Moros y cristianos</i> .....                              | 572 |
| XI.4. LA SARSUELA CINEMATogrÀFICA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA .....                                | 584 |
| XI.4.1. La versió teatral de <i>Don Quintín el amargao</i> .....                                  | 584 |
| XI.4.2. La versió cinematogràfica de <i>Don Quintín el amargao</i> .....                          | 595 |
| XI.4.3. La versió teatral de <i>La verbena de la Paloma</i> .....                                 | 603 |
| XI.4.4. La versió cinematogràfica de <i>La verbena de la Paloma</i> .....                         | 610 |
| XI.5. DE LA SARSUELA A L'“ESPANYOLADA”.....   | 620 |
| XI.5.1. La versió teatral d' <i>El Rey que rabió</i> .....  | 620 |
| XI.5.2. La versió cinematogràfica d' <i>El rey que rabió</i> .....                                | 629 |
| XI.5.3 La versió teatral de <i>La Patria Chica</i> .....  | 632 |
| XI.5.4. La versió cinematogràfica de <i>La Patria Chica</i> .....                                 | 636 |

|   |     |
|---|-----|
| XI.6. REFLEXIONS SOBRE LES CAUSES DE LA FALLIDA DEL CINEMA MUSICAL AUTÒCTON.....                                | 639 |
| EPÍLEG.....   | 644 |
| CONCLUSIONS .....   | 654 |
| ANNEX 1   |     |
| RELACIÓ DE SARSUELES ESTRENADES DES DE L'INICI DEL CINEMA SONOR AL FINAL DE LA GUERRA CIVIL (1930 – 1940) ..... | 662 |
| ANNEX 2   |     |
| RELACIÓ DE FILMS DE SARSUELA.....   | 686 |
| BIBLIOGRAFIA.....   | 696 |



## PRELIMINAR

Un dels més reeixits descobriments nascut a les acaballes del segle XIX, el cinema, marcà definitivament la societat aportant noves formes de comunicació i de relació social. Aquest nou art esdevindria no sols una font de distracció i coneixement sinó que, com qualsevol producció artística de l'ésser humà, deixaria una empremta que amb el temps mostraria la seva magnitud com objecte patrimonial. És prou sabut que el contingut d'un film abasta una gran quantitat de dades que donen informació sobre la cultura, el desenvolupament tècnic i científic, la transformació de l'entorn i una llarga relació de dades de la societat que el generà. El cinema, nascut com a espectacle de diversió popular, sense consciència prèvia que esdevindria un testimoni valuós de la societat, emprà per a l'enregistrament de les obres des dels orígens als anys cinquanta la pel·lícula de nitrat de cel·lulosa, enormement fràgil i inflamable, per la qual cosa la pèrdua d'aquest patrimoni ha suposat una veritable tragèdia per a la història de cada país. La conscienciació que aquests valuosos documents, el patrimoni cinematogràfic, estava en perill de desaparició, em va moure a iniciar el 1992 una tasca de recuperació de films que avui encara continuo. Al llarg d'aquests anys, he tingut oportunitat de recuperar-ne de tot tipus, com també llegats filmogràfics de cineastes no professionals, l'obra dels quals restava oblidada o es donava per perduda. L'estimació vers aquests films em va conduir a certa especialització en aquests tipus de cinema.

Néta i filla de músics vaig aprendre a estimar la música, sense distinció. Per aquest motiu, lamentava el rebuig vers el conjunt d'un gènere centenari, la sarsuela, que tants esforços i lluita va comportar als seus autors, músics tan lloables com els que més, músics que s'hagueren de sentir-se titllats en to despectiu de "sarsueleros". Hom pot comprovar que hi ha música de sarsuela de tan bona qualitat com la de les òperes; hi ha arguments de sarsuela absolutament refusables o excel·lents, com també n'hi ha d'òperes. Per aquests motius, el meu objectiu bàsic va ser l'intent de dignificar el gènere, reivindicar-lo com a espectacle popular, transformat i manipulat segons arbitri del poder dominant, com intentaré demostrar al llarg de la meva exposició.

Per què una societat que encara avui conserva aspectes que provenen de l'assimilació interna generada a través de molts anys rebutjava aquest espectacle? Per què aquest sentiment que la música feta a l'estranger és millor? Quins havien estat els mecanismes que havien arribat a generar en el subconscient col·lectiu aquesta afirmació? Potser l'assimilació de la sarsuela amb el de producte espanyolista, associada amb el despectiu terme d'*espanyolada*, provocant una reacció de rebuig contra el conjunt de totes elles quan, en canvi, en escoltar *La Santa Espina* o el *Canto a Murcia*, són capaces de desvetllar sentiments interns d'estima als orígens culturals propis? Ambdues obres, paradigmes d'aquesta estimació vers llurs identitats, pertanyen a sarsueles, a obres líriques, a poemes dramàtics o qualsevol altre nom que es busqui per no pronunciar el desprestigiat i gairebé maleït mot de *sarsuela*.

La recerca de la vinculació dels seus orígens a la cultura popular, es convertí en quelcom que anava més enllà de comprovar els sentiments a flor de pell que poden provocar –encara avui– uns compassos sorgits ran d'uns acords i tonalitats emprats en el folklore popular del ric paisatge que confegeix l'Estat espanyol. Per què continuaven tan arrelades frases fetes, modismes, estereotips i tipus socials, cançons i romances, tots ells elements manllevats a la sarsuela, si aquesta ja no despertava cap mena d'interès, llevat de la mera recuperació històrica, com hom recupera una antiguitat o un vestigi arqueològic? Per què la sarsuela, si fou el més popular dels espectacles no fou engolit pel nou art nascut a finals del segle XIX, capaç d'arrossegar i seduir les masses, com fou el cinema? Com era possible que convisquessin dos espectacles tan antagònics en la forma i en la tècnica com foren el teatre líric i el cinema durant tantes dècades? I la darrera, quina era la causa de la desaparició com espectacle popular, de més de tres-cents anys, fortament arrelat, en unes poques dècades?

La feina no es presentava gens fàcil ja que la desvalorització del gènere, la reducció a espectacle minoritari i nostàlgic, emmarcat en una franja d'edat fregant la de la desaparició física dels amants d'aquest, havia comportat que no es trobessin gaire novetats al respecte sobre la història de la sarsuela quan vaig començar la recerca de dades. Calia anar a parar als clàssics, en el ben entès que la visió que en donaven era dels anys en els que foren escrits o als imprescindibles llibres especialitzats dels autors de reconeguda autoritat en el tema, entre els que es comptem el del doctor Roger Alier, puntal inestimable

mercès al qual hom ha pogut estudiar el gènere fins enguany, recentment revisat i en el qual he tingut el privilegi de fer-hi una aportació sobre filmografia de sarsuela.

Pel que fa al cinema, l'enorme interès desvetllat vers aquest camp d'investigació, de la que aquesta Facultat és un exemple, iniciat pel Dr. Miquel Porter i admirablement seguit per un important nombre de distingits professors i professores, alumnes ensem del doctor Porter, es presentava més planera. La proliferació de nous llibres sobre cinema era prou evident. Però el problema es presentà en el moment en què vaig voler aprofundir a l'apartat de les sarsueles cinematogràfiques: en primer lloc –apart d'algun estudi posterior sobre una obra concreta – a la majoria de llibres d'història del cinema espanyol se solventava l'apartat dedicat a les sarsueles amb unes quantes línies. Hi havia una confusió enorme en relació a algunes obres que eren sarsueles, tipificades com a sainets, comèdies, musicals... Algunes d'elles, que provenien de sarsueles, ni tan sols hi figurava aquest origen. De moltes obres hi havia poques dades, només el títol i l'any de rodatge o estrena, amb unes línies sobre el contingut, però la majoria de vegades, res... En resum: la sarsuela hi era *de pas*. Encara avui s'han escrit investigacions fetes sobre aquests tipus d'obres i se'ls ha atorgat el nom de "zarzuela", en castellà. Era evident, doncs, que tampoc es considerava un gènere que anés més enllà de l'interès comercial en traslladar al cinema unes obres d'èxit líric portades a la pantalla de manera ocasional.

Vist l'estat de la qüestió, calia emprendre la tasca en varies vessants: la investigació de la sarsuela en si, dels seus orígens i producció, i dels films que es feren d'elles, amb els mateixos objectius i la interrelació entre ambdós gèneres populars.

La primera part de la investigació, la recerca dels llibrets originals, suposà una gran inversió de temps, donada la dispersió dels materials. Calia consultar varis arxius especialitzats: el primer i més important, la SGAE de Madrid i Barcelona, que em facilitaren l'accés a les obres allí conservades. La recerca a la Biblioteca Nacional, ubicada a Madrid, a la secció de *Teatro Lírico* i *Raros e incunables* va començar a aportar unes dades sorprenents: hi havia una important quantitat de sarsueles que, al llarg de la seva història, indistintament dels governs, tant monàrquics com dictadures, havien estat censurades. Aquesta primera

constatació va fer destarotar la idea que la sarsuela era quelcom que havia estat fidel i plaent als qui governaven. Més aviat semblava que havia estat al contrari, però calia endegar la investigació i confirmació, si era el cas, de les causes. Una part la vaig confirmar amb els mateixos documents que conserva la Biblioteca Nacional, entre els que vaig trobar l'expedient de censura de la reina Isabel II contra la sarsuela *Pan y toros*, de Barbieri, els dos manifestos de Tomás Bretón a favor de l'òpera nacional, un d'ells poc conegut, entre d'altres i interessants documents.

Una segona etapa de la investigació va anar adreçada als fons del Archivo General de la Administración del Estado, a Alcalá de Henares, que conserva una quantitat ingent de documents relacionats amb la censura d'obres i autors. Els resultats van tornar a ser sorprenents. Vaig tenir a les mans llibrets de sarsuela gairebé il·legibles mercès a l'acció del llapis de greix blau delsensors, fins arribar a un paroxisme que em sorprengueren en extrem. Obres de contingut innocent als ulls del lector dels nostres dies, havien estat implacablement mutilats. Aquest fet apuntava que, lluny de les afirmacions que la sarsuela havia sucumbit a causa de mort natural, pel desfàs amb els nous espectacles de masses, per la manca de renovació del gènere, per la nul·la creativitat i tants arguments que fins ara s'han tingut com a bons en l'acceptació i constatació de la desaparició del gènere, no es podien ja afirmar amb rotunditat. Hi havia més factors, però calia veure quins mecanismes en van ser la causa i en quin període es generaren.

No tots els llibrets de sarsuela que desitjava llegir estaven dipositats a la Societat d'Autors i Editors, ni a la seva seu de Madrid ni a Barcelona. Així fou necessari cercar en altres llocs, com l'Institut del Teatre, la Biblioteca de Catalunya, entre algunes de les moltes biblioteques consultades, o adquirir-ne a falta de trobar-los allí, al mercat de llibre vell. La dispersió dels materials fa que, enguany, hi hagi obres líriques –partitures incloses- que malviuen en els fons oblidats de museus i arxius d'entitats, tant públiques com privades, abocades a una prompta desaparició si no s'endega una campanya per a recuperar aquests llibrets, alguns d'ells manuscrits, amb un paper ja rosegat pels temibles lepismes i la tinta mig difosa i sovint, il·legible. La lectura del contingut dels llibrets ha estat una tasca molt dura, especialment per l'estat d'alguns d'ells, amb lletra molt petita o esborrada. A més els temes, sobretot el que reflecteixen la vessant més *espanyolista*, amb temes taurins i de les particularitats atribuïdes a temes

andalusos, amb la parla dialectal estereotipada, era un plat força difícil de digerir. L'interès de llegir tots els llibrets relacionats amb films rau en el fet que, de tant en tant es produeix un "miracle" i es recupera algun film antic. Com que molts d'ells, com demostraré a la tesi, són fragments, romances o escenes de sarsuela, convé que se sàpiga el contingut d'aquestes per a poder-los identificar adequadament. És fàcil que hom pugui reconèixer una escena d'algunes de les sarsueles més famoses, però si es troba un fragment amb una noia que segueix cegament el so d'una música que la condueix al seu estimat, podríem pensar en *Orfeu*, quan en realitat estaríem davant la troballa d'un fragment rodat el 1900, *La balada de la luz*, d'Amadeu Vives, de la que la protagonista és una noia cega.

Per a la segona part, calia cercar les realitzacions cinematogràfiques que es feren de les sarsueles, buscant-les a diverses filmoteques de l'Estat espanyol, feina gens fàcil, o cercar-les en col·leccions del mercat. La realitat fou molt colpidora: les obres dels primers anys del cinema s'havien perdut en la seva immensa majoria, ja no existien. Ni tan sols en quedava un fotograma. Segons les dades que es donen a totes les estadístiques del cinema espanyol, de la primera etapa, corresponent al cinema primitiu, s'ha perdut prop del 98 % de la producció, dades susceptibles de desencoratjar vers l'obtenció d'una recerca acurada. Era necessari, doncs, fer un cens del que quedava a les filmoteques de l'Estat espanyol. Va ser enviada la demanda d'informació a totes elles i a les distribuïdores de cinema. Els resultats confirmaven les previsions inicials però en canvi, aportaren dades molt engrescadores, com la supervivència d'algun film, o fins i tot, la versió fílmica de sarsueles que la Societat General d'Autors no tenia documentades.

Les biblioteques especialitzades en cinema, com la Delmiro de Caralt –Biblioteca de la Filmoteca de la Generalitat de Catalunya em permeteren resseguir la història del cinema a través de les revistes especialitzades, encara que amb una important llacuna que va des dels orígens, quan encara no n'hi havia cap que es dedicés a aquest camp, fins al 1910, amb el naixement de la primera revista especialitzada en cinema: *Arte y Cinematografía*. Per això, l'obtenció de les poques i escadusseres dades que hi ha sobre cinema primitiu calia cercar-les a la premsa habitual i a revistes culturals, realitzant les consultes als arxius que disposen d'hemeroteques, essent la més important la Biblioteca Nacional de Madrid i a Barcelona, la de l'Arxiu Històric de la Ciutat i la Biblioteca de Catalunya.



La lectura sistemàtica de tot el què fes referència als espectacles de cinema i sarsuela van servir per trobar dades insòlites i que han conduït, després de ser contrastades amb altres, a aportar noves dades de l'etapa del cinema primitiu.

Un altre camp important a recórrer fou el de les productores. Algunes s'havien abocat, en uns anys de certa indecisió vers la recuperació del patrimoni cinematogràfic, a adquirir els films i els drets als propietaris per tal de fer-ne ús comercial en forma de col·leccions videogràfiques. Vaig obtenir informació dels fons de la col·lecció de productores, tant dels films que estan al mercat com les que no estan restaurades, constatant la quantitat d'obres de les que avui estan en mans privades. En un altre camp, tenint en compte la gran dispersió que hi ha del patrimoni cinematogràfic arreu, he trobat també films de sarsueles en filmoteques estrangeres, algunes de les quals també han col·laborat amablement en aquesta recerca.

Conseqüència d'aquesta tesi ha estat l'estudi de totes les productores i directors que es dedicaren a filmar sarsueles a l'Estat espanyol, així com també a l'estranger. Evidentment, la finalitat d'aquestes productores era la d'obtenir rendiments en un mercat comercial d'ample abast. Els resultats d'aquesta catalogació han estat sorprenents ja que el cens fet de films que es feren de sarsueles, conservant la seva forma lírica, emprant arguments de sarsueles, canviant el títol o readaptant el guió, sobrepassava els tres-cents. La tesi albira proporcionar una relació de la gran quantitat de films que les productores dedicaren a aquest camp, analitzar les sarsueles produïdes, quina fou la versió escollida per a la seva versió cinematogràfica i esclarir els films que són en realitat sarsueles, no comèdies, ni sainets, ni musicals, qualificatius genèrics emprats habitualment a les filmografies de cinema espanyol.

Una altra aportació de la tesi pretén destacar la primordial importància del teatre líric en la primera etapa del cinema primitiu espanyol deixant palès quines són les favorables interrelacions de dos gèneres populars, amb recursos a l'hora tan diversos, com són el teatre líric i el cinema que, no cal oblidar-ho, en els seus orígens no tenia so imprès al suport i per tant, depenia del so afegit, en directe o enregistrat.

Així, una altra etapa de la investigació va anar adreçada a l'anàlisi exhaustiva dels films de sarsueles. En alguns d'ells, era evident la mutilació d'algunes seqüències, la qual cosa només podia ser atribuïda a dues causes: una, per la manipulació en la seva projecció que a falta de cura abocava a una solució pràctica, és a dir, a tallar el tros malmès i empalmar amb acetona, o bé a una mutilació intencionada. Però, si com se suposava, la sarsuela era una manifestació dels sentiments i *estatus* arrengrats amb el poder polític, per què hauria pogut ésser objecte d'aquesta acció?

El lloc on vaig obtenir la resposta a aquestes preguntes va ser al Ministerio de Cultura de Madrid, on conserven una part molt important dels expedients de censura de tots en films rodats a l'Estat espanyol, i com és lògic, també dels basats en sarsueles. La consulta a aquest fons va ser també molt colpidora perquè posava en evidència no solament la censura que s'havia exercit després de la sublevació feixista, amb la instauració de la Junta Superior de Censura establerta pel bàndol insurgent a Burgos, sinó que també posaven en evidència una situació anòmala que conduiria a la fallida, en poques dècades, d'aquest gènere centenari i profundament popular. L'anàlisi dels expedients de censura contra els films de sarsuela, no sols els que es tenia intenció d'exhibir, sinó dels que havien circulat amb tota normalitat a l'Espanya republicana, aportaren unes dades cabdals a sumar a les que ja havia investigat pel que fa a la censura als llibrets originals de sarsuela.

Vist això, la investigació s'adreçà vers els autors i intèrprets, vehicles amb els que fins llavors s'havia portat a terme l'exhibició de sarsueles, tant en la vessant musical com cinematogràfica. Vaig accedir als arxius del Govern Civil i del Tribunal de Justícia de Barcelona, als fons del Tribunal de Depuración de Responsabilidades Polítiques i consultar centenars dels milers d'expedients corresponents a l'etapa de repressió que s'inicià durant i després de finir la Guerra civil. La lectura d'aquests documents ha estat aclaparadora i avalen les afirmacions formulades al llarg de la tesi. Entre ells, els expedients de responsabilitats polítiques contra els més eminents representants de la música, del teatre, del cinema, com Emili Vendrell, Dotras Vila, Lamote de Grignon (pare i fill), Margarida Xirgu, Rovira-Beleta...

Una important font documental va ser la consulta dels llegats documentals d'Adrià Gual, de Lluís Graner, de Frederic Soler Hubert, d'Amadeu Vives, de Marcos Redondo, de Felip Pedrell, d'Enric Morera, entre els molts conjunts epistolars que conserven els fons de la Biblioteca de l'Institut del Teatre i la Biblioteca de Catalunya. Tots ells han aportat dades molt interessants i algunes de sorprenents, que em van conduir a cercar noves vies d'investigació que no tenia previstes. Ha suposat un esforç important de temps ja que les cartes, majoritàriament manuscrites, algunes d'elles amb una cal·ligrafia il·legible, feien que la tasca fou certament difícil.

Una altra font d'informació molt valuosa ha estat el testimoni oral de les persones vinculades al cinema i a la música, algunes de les quals havien estat artífexs de la interpretació en directe de música al cinema silent o de les primeres realitzacions del cinema sonor. Conservo els enregistraments de les entrevistes com valuosos documents de testimoni oral, entre els que compto amb els de pianistes de cinema mut, com Enric Torra; cantants i actrius, com Raquel Rodrigo; de cineastes, com Miquel Iglesias, alguns d'ells desapareguts durant els anys d'elaboració de la tesi.

El conjunt de documents van ser del tot determinants per formular la hipòtesi que intento aportar:

*- La coincidència en uns pocs anys de l'adveniment del cinema sonor a l'Estat espanyol, la feblesa de la seva infraestructura, sumada a la tragèdia de la Guerra civil espanyola; la repressió dels millors elements del món cultural, de la música i del cinema i dels qui intentaven conjuminar ambdues arts; el seu exili, amb la consegüent pèrdua dels seus millors representants; la dependència absoluta de l'estranger en la producció; la utilització del contingut popular de la sarsuela i la seva deformació en un trist esperpent de la societat espanyola, basada en un nou model forjat a còpia de repressió i censura, va abocar el gènere, ja desposseït de gairebé tots els elements estructurals que el configuraren des dels seus orígens, en un producte fat i sense interès. El resultat fou la caiguda de l'estima de la sarsuela com a espectacle popular, arrossegant amb ella les produccions cinematogràfiques, que haurien pogut florir en un nou mode d'expressió, generant un cinema musical autòcton.*

La tesi se centra, doncs, en el període que va des dels inicis del cinema el 1896 fins la desfeta de la Guerra civil espanyola el 1940. A través d'aquesta es mostraran les relacions del nou art amb el més popular dels que en aquells anys dominaven l'espectacle, la seva interrelació a través dels anys d'infantesa del cinema, de creixement, de la persistència de la seva relació amb l'adveniment del cinema sonor i la fallida en quant a prometedora derivació a un cinema musical.

He d'agrair a totes les persones que m'han ajudat en la realització d'aquesta tesi, des de les persones que en l'exercici de la seva professió (bibliotecaris, responsables d'arxius, a les filmoteques d'arreu on he consultat dades) dels que he rebut assenyades orientacions i ajut. A totes les persones que he entrevistat, que han compartit amb mi records i moments de la seva vida les quals, mercès al seu testimoni personal, han donat suport a la meva tesi. A la doctora Palmira González, ajuda imprescindible en tot moment, que m'ha guiat i ha atès amb infinita paciència les meves consultes. A la meva família i amics que han suportat durant anys la meva dedicació a la tesi, animant-me en tot moment. Al doctor Roger Alier per les seves assenyades orientacions musicals i molt especialment al doctor Miquel Porter, qui a més de dirigir la meva tesi, ha deixat una empremta cabdal en la trajectòria de la meva vida, desvetllant l'estimació del cinema com a part del patrimoni cultural d'un país.

## INTRODUCCIÓ

És un fet sorprenent comprovar com la sarsuela, un espectacle popular i centenari, que havia pogut sobreviure malgrat totes les adversitats al llarg de la seva història, s'ha perdut en poques dècades. Per esbrinar els mecanismes que han abocat a aquesta situació, és necessari revisar el procés històric, retrocedir als seus orígens. El primer capítol de la tesi pretén demostrar que els orígens de la sarsuela no es poden només circumscriure a la cort reial, sinó que procedeixen del teatre popular. Només aquest fort arrelament al poble pot explicar el ressorgiment permanent de la sarsuela, com au fènix, després de períodes en què gairebé desaparegué com a espectacle.

També convé esclarir que el gènere no “neix” en una data determinada, encara que s'hagi emprat aquest recurs per a concretar l'inici de determinats moviments musicals. D'igual manera, és difícil certificar quina data exacta es pot considerar la del naixement del cinema o fins i tot, qui va ser-ne l'inventor, argument aquest força qüestionat darrerament i que han aconsellat dictaminar per consens que, en el marc d'un temps i d'un espai, diferents països i diferents persones havien inventat ginyes susceptibles de reproduir les imatges en moviment. El que sí pretenc que quedi clar quins autors podem considerar com a promotors de la sarsuela i les característiques que es troben a les seves obres per afirmar-ho.

Un altre aspecte que m'interessa destacar és que la història de la sarsuela és la història de la indefensió d'un gènere autòcton, eminentment popular, recolzat o arraconat a conveniència de regnats i de governs, segons la procedència dels uns i la conveniència dels altres, precisament perquè no era un gènere exclusiu seu. És la història d'una permanent lluita i competència contra l'italianisme, en un enfrontament desigual, sempre a favor de l'estranger. Aquesta preponderància derivaria en un sentiment permanent d'inferioritat vers la sarsuela, vers els literats que escrivien els llibrets –alguns d'ells, inconfessos per por a ser titllats de “reaccionaris”- i els músics també menystinguts, circumstàncies que conduïrien a alguns dels seus més qualificats exponents -Bretón, per exemple- a abominar de la sarsuela per a reivindicar el nom d'òpera espanyola, quan queda palesa la manca d'elements diferencials entre una i altra en nombroses obres de sarsuela

gran. La inseguretats en la dignitat de l'obra portarà a la multiplicitat de mots atorgats a un mateix gènere que ha estat causa de nombroses confusions. Fins i tot obres d'identificat contingut s'estrenaren amb un qualificatiu o altre, depenent del lloc d'estrena, com proven documents trobats en el transcurs de la investigació. A través del seu estudi es demostra com una mateixa obra tan aviat podia dir-se planerament sarsuela, com dir-se poema musical, drama líric o reconvertir-se en òpera, amb uns quants afegits musicals. El desprestigi dels darrers anys de vida de la sarsuela fou tal que sorgiran gran quantitat de mots emprats per indicar de manera ofensiva una actuació o una manera de funcionar de les persones o de la societat: un país de sarsuela, ser (algú) "sarsuelero"...

Un altre aspecte cabdal per a la meua investigació ha estat cercar quins foren els motius que portaren un gènere parlat i cantat a incorporar-se al nou descobriment de finals del segle XIX, el cinema, quan aquest, als seus inicis no podia assumir cap d'aquests dos elements principals del gènere -la parla i la música- en el suport <sup>1</sup>. Avui, en llibrets recents, s'hi expressa la sorpresa dels historiadors davant el fet de portar sarsueles a la pantalla a l'etapa del cinema silent. Encara que abastament estudiat per eminents historiadors del cinema primitiu, demostraré que justament molts films que circulen com a ficció són en realitat sarsueles a les que s'ha canviat subtilment el nom o de les que s'ha apropiat l'argument, o de les que, senzillament per l'èxit de l'anterior, se'n va prendre el nom. No és només fruit de la casualitat: a la base de dades creada justament amb motiu de veure quantes d'aquestes obres són sarsueles, arranjaments o apropiacions, ultrapassen la quantitat de tres-centes. Excessiu nombre per a ser considerat una mera coincidència. Sobre els orígens del cinema, demostraré perquè es va emprar la sarsuela i com la curta durada d'una romança s'ajustava perfectament a les possibilitats dels primers films, que el públic reconeixia de seguida l'argument, era capaç d'entendre'l i per tant, apreciar-lo. També vull destacar la tasca en favor del cinema de les companyies líriques, que disposaven de personal, de decorats i atrezzo adequats i s'incorporaren a aquesta tasca amb facilitat i que foren els teatres lírics i de varietats els que impulsaren, majoritàriament la incorporació d'aparells cinematogràfics.

---

<sup>1</sup> Per a una millor precisió en els materials cinematogràfics, d'ara en endavant, sempre que sigui possible, es dirà pel·lícula a la cinta de cel·lulosa -nitrat o acetat- sobre la qual hi ha la fina capa d'emulsió de diversos elements que permeten fixar les imatges, que esdevindran un film.

Una dada molt interessant és que qui primer va incorporar dins l'argument teatral de la sarsuela escenes filmades, que s'escriviren especialment pensades per fer-hi intervenir el cinema (films que es podien llogar o no per la companyia a representar-la), fou justament el teatre líric, la sarsuela. Alguns elements que emprà el cinema en els seus orígens com la presentació prèvia, és equivalent a la "loa" de les primeres sarsueles; el recitat darrera una manta o llençol ja es feia en el teatre de carrer; l'explicador és consubstancial també a la sarsuela primerenca, a l'igual que l'acompanyament musical amb més o menys instruments. És a dir: la sarsuela i el cinema encaixaren perfectament des del naixement del segon i ningú tragué públic a ningú. Durant llargs anys les estrenes teatrals de sarsueles anaven gairebé seguides de la seva portada a la pantalla i tant públic tenia l'un com l'altra.

Ambdós espectacles van gaudir sempre d'aspectes comuns: van ser populars, intergeneracionals i en algunes etapes, interclassistes. La seva condició d'espectacle popular comportarà un ús important, a vegades abusiu, dels arguments de sarsuela propiciat molt sovint per les pròpies deficiències de la indústria cinematogràfica que trobarà benefici més ràpid i d'èxit segur en la posta en escena d'arguments ja coneguts de bell antuvi pel públic. La gasiveria de la producció, interessada a reduir costos en els films, comportaran la conversió de les sarsueles en obres cinematogràfiques menors, sobretot si no anaven acompanyades de la música original, doncs moltes sarsueles patien un mal llibret, però gaudien d'una música excel·lent.

Un altre aspecte poc conegut és el de les dades aportades de la censura exercida sobre les sarsueles des dels seus inicis, començant per la troballa del document signat per la reina Isabel II contra *Pan y toros* i la seva prohibició. La censura contra la sarsuela abasta totes les èpoques, inclosa la primera etapa republicana, i no cal dir en moments de dictadura, tant de la de Primo de Rivera, com la més aclaparadora exercida en tota la història del teatre líric espanyol: la franquista. L'estudi dels llibrets censurats, alguns gairebé il·legibles, els canvis obligats de frases i les supressions fins i tot d'escenes senceres, quan no la prohibició total de l'espectacle, donen fe del grau de repressió que s'exercí contra un gènere considerat fins avui, afí al poder.

Una altra presència molt estudiada per historiadors del cinema, fou la censura que s'exercí des de la creació de la Junta Superior de Censura contra els films. Però potser no és tan coneguda la que es va practicar contra els films de sarsueles, esdevenint, després de la Guerra civil, pobres espectres de films mutilats que de vegades en origen, ja no eren massa consistents. Els documents trobats sorprenen per l'arbitrarietat dels censors, que dictaminaven al seu gust, prohibint films de sarsueles que feia anys que ja s'havien vist per tot el territori espanyol.

Per a mi, l'aspecte més dramàtic i que explicaria el conjunt de causes que portaren a la davallada de la sarsuela, és la del moment en què arriba la Guerra civil. Evidentment que qualsevol guerra és nefasta, cruel i devastadora. Però així com anys després s'inicià la recuperació de moltes arts (pintura, escultura, música, teatre...) també perseguides, però consolidades prèviament, la de la possibilitat de creació d'un cinema musical autòcton es truncà definitivament, com si a un nadó als primers temps de vida se'l privés dels nodriments i afectes necessaris, mancances que repercutiran negativament en el seu desenvolupament. Les causes que s'analitzaran formen un entramat que, interrelacionades entre elles, expliquen aquesta situació:

- La persecució contra tota persona vinculada al món de l'espectacle pel fet de ser afiliat a la CNT, llavors sindicat majoritari, com també de qualsevol persona relacionada amb la República o amb la maçoneria, a la que justament hi havia molt empresaris cinematogràfics vinculats. La coincidència de persones pertanyents a aquest sindicat va comportar una persecució més accentuada que en altres sectors laborals. Per tant, actors i actrius, cantants, cineastes... qualsevol persona vinculada a l'espectacle era sospitós de "desafecció al règim", d'haver col·laborat en la causa roja, etc. Moltes persones hagueren de passar pel Tribunal de Depuración, algunes amb el resultat de presó, algunes de mort, d'exili fora del territori propi de treball, la confiscació de béns, la prohibició de treballar... Altres havien marxat a l'exili a l'estranger del que mai no tornarien. D'aquesta manera, amb l'eliminació d'un gran nombre d'excel·lents professionals, quedava lliure el terreny per a confegir una xarxa d'artistes adeptes o sotmesos al nou règim. Un altre grup molt perseguit fou el de la maçoneria, al que també pertanyien moltes persones vinculades a les arts de tot tipus i també al cinema. Es creà un tribunal especial per a perseguir-los i jutjar-los, apart del Tribunal de Depuración de Responsabilidades Políticas.



- La incipient arribada del cinema sonor. No feia encara quatre anys que s'havia posat en marxa el primer equip sonor a l'Estat espanyol, a Barcelona: l'Orpheu Films. Insuficients anys d'experiència per a poder sobreviure amb dignitat. El projecte que albiraven ments tan lúcides que creien en la possibilitat de creació d'un cinema musical de qualitat a través de la sarsuela com fou Amadeu Vives, quedaren truncades pels fatals esdeveniments. Lluny quedaria la nova creació de sarsueles de les obres mestres portades tant a les taules com les experimentacions cinematogràfiques de l'etapa republicana. *La verbena de la Paloma*<sup>2</sup> és el paradigma del que hauria pogut ésser i no va ser. Les possibilitats d'un cinema musical autòcton no foren truncades per manca de capacitat creativa ni musical ni cinematogràfica, ni perquè el país fos negat per al gènere musical.

- L'apropiació franquista de la sarsuela, mutilant qualsevol aspecte crític o que no se junyís específicament a la nova moral, transformant-la en un medi de propaganda espanyolista en la que s'exhibiren les més rànquies essències d'allò anomenat "lo español", creant en la societat un automatisme tal que en sentir la música de l'excel·lent pasdoble taurí de *El Gato Montés* s'associarà automàticament a espanyolisme i *La leyenda del beso* a cançó pròpia de folklòrica, a tall d'exemples.

---

<sup>2</sup> Benito Perojo (1935)

## CAPÍTOL I

### I.1. DIFICULTATS DE DELIMITACIÓ DE LA SARSUELA:

Resulta realment difícil trobar els límits que circumscriuen el fet musical conegut amb el nom de sarsuela. El motiu principal rau en que comprèn una gran varietat d'obres de diferent tipologia, donada la seva gran versatilitat. Un altre motiu és que aquest gènere musical s'ha vist alhora dividit i classificat en subgèneres: sarsuela gran, 'género chico', gènere ínfim... S'hi afegeix que els mateixos autors han donat de manera indistinta els noms de sarsuela, òpera, obra lírica, comèdia... a una sèrie d'obres que, analitzades objectivament, tenien les mateixes característiques.

Des dels seu orígens, en dates no gaire allunyades de principi del segle XVII, es troben obres que bo i correspondre a un mateix gènere musical, se li atorgaren diferents noms. Totes elles però, tenien en comú la integració del teatre parlat i la música cantada i acompanyada d'instruments, definició que inclouria tota obra que contingués parts recitades i cantades, prescindint de la seva temàtica.<sup>3</sup>

Foren molts els autors que dubtaren a l'hora d'escollir un nom que definís adequadament la seva obra. Un exemple paradigmàtic d'aquests moments incipients el trobem en la figura de Pedro Calderón de la Barca, que intitulà indistintament "gran comèdia", "comèdia famosa", "fiesta égloga" o "sarsuela" la seva obra *La púrpura de la Rosa*, la primera que trobem amb aquest nom<sup>4</sup>. Al facsímil del llibret manuscrit consta clarament el nom que li donà l'autor:

"Representación musical de Zarçuela en la publicación de las pazas<sup>5</sup> y felices bodas de la Serenísima Infanta de España María Teresa con el Christianísimo de Francia Luis XIV<sup>6</sup>". Així

<sup>3</sup> Iglesias de Souza, Luis, *Catálogo del teatro lírico español*, Tomo I. Exma. Diputación de A Coruña, 1991. Alguns exemples dels mots emprats són: comedia de música, drama harmónico, drama musical, fiestas de zarzuela, folla, ópera harmónica, peça de música o sarsuela, afegint-se tot tipus de qualificatius al segle XIX: apropósito, comèdia lírica, entremés, farsa, humorada, juguete, opereta, pasillo, paso, revista, sainete...

<sup>4</sup> Calderón de la Barca, Pedro: efectivament, aquesta obra rebé el nom de Representación musical de Zarçuela, així com altres, considerades avui com del mateix gènere, com *El golfo de las sirenas* rebé el nom de Égloga piscatoria.

<sup>5</sup> Durant els anys 1667 al 1668 va tenir lloc la Guerra de la Devolució contra Espanya, originada per la pretensió de Lluís XIV que es lliuressin a la seva esposa María Teresa els Països Baixos. Anglaterra, Holanda i Suècia es van unir en una triple aliança que va obligar a Lluís XIV a signar la Pau d'Aquisgran (1668).

<sup>6</sup> *La púrpura de la rosa*, de Pedro Calderón de la Barca i música de Juan Hidalgo, arpista de la Capella Reial

mateix la gran obra *La vida es sueño*<sup>7</sup> rebé el nom de zarzuela espinosa, historia verdadera, representada en el gran Coliseo de la Paciencia de Madrid, en los aciagos dias de el muy violento reinado”(sic)<sup>8</sup>.

El doctor Roger Aliet dona aquesta encertada definició, tenint en compte els amplis límits que poden englobar-se dins el gènere anomenat sarsuela:

“La zarzuela sería la variedad española del teatro musical cantado y hablado y, por lo tanto, en cierto modo equivalente a la ópera-comique francesa, al Singspiel alemán, a la ballad-opera inglesa y, en menor grado, salvando las distancias del recitativo, a la ópera bufa italiana”<sup>9</sup>.

Adverteix ensems de la dificultat de situar les obres que no poden encaixonar-se dins el mot sarsuela i que es troben en els límits de les seves fronteres. Per una banda les òperes espanyoles i per altra l’opereta, la revista i el teatre de cabaret.

A la indefinició del gènere hi contribuí la proliferació de noms a caprici dels propis autors que al llarg del segle XIX intitularen les seves obres de la manera més arbitrària possible, des de noms seriosos als més irreverents i burlescos qualificatius, que orientaven sobre el possible contingut de l’obra<sup>10</sup>.

Per si fos poca la confusió, alguns autors canviaren les obres de sarsuela reconvertint-les en òpera, mitjançant afegits musicals, com fou el cas de la sarsuela **Marina** (1855) d’Emili Arrieta i Francesc Camprodon, ampliada pel mateix autor per a acollir-se a la versió operística (1871). Encara un exemple més: l’obra **La Dolores**, llibret escrit l’any 1895 per Josep Feliu i Codina, amb música de Tomás Bretón, fou qualificada de drama líric pel seu contingut eminentment dramàtic, però no és tan diferent de moltes altres, amb les mateixes

---

i amic de Calderón. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, registre T/47.892

<sup>7</sup> op. cit. registre T/20.733

<sup>8</sup> El període en el que l’autor es troba immers correspon al com diu ell mateix, *aciagos dias de el muy violento reinado*. El triomf de l’absolutisme després de la mort de Carlos II, se saldà amb la proclamació de Felip V, el qual, allionat pel seu avi, Lluís XIV, instaurà una política centralista, paradigma de la qual serà el setge i presa de Barcelona. Sota el nou mandat, se suprimiren les llibertats i autonomia de les regions perifèriques, és a dir, de les nacionalitats que integraven l’Estat.

<sup>9</sup> Aliet, Roger, *El libro de la zarzuela*, Daimon, Barcelona 1982

<sup>10</sup> Iglesias de Souza, Luis, op. cit.: vegi’s l’exhaustiva relació entre les pàgines 16 a la 23, essent alguns exemples: *andaluzada en un acto; asado de circunstancias, trufado en verso; balada; balneario cómico-lírico-reconstituyente; boceto de malas costumbres; capricho literario; cuadro-lírico-doméstico-disolvente; crónica de los que lloran olvidados de los que rien; drama músico y ópera ecenica en estilo italiano; desafinación político-cómico-lírica; descubrimiento científico; entremés lírico-aurino; establecimiento no docente de enseñanza femenina en tres aulas; españolada; juguete cómico-lírico-explosivo y casi de actualidad; juicio verbal e instrumental sin conciliación; melodrama; monólogo picaresco y sin eufemismos; pasacalle; paradia lírico mujeriega; pasillo filosófico fúnebre; reforma penitenciaria; romance lírico-fantástico inverosímil; sainete; sordera en un acto; sainete lírico feroz; zarzuela; zarzuela o bufonada gatuna...*

característiques, a les quals es va atorgar directament el nom de sarsuela.

Si el qualificatiu que s'atorgava a l'obra lírica en qüestió no era una eina que pogués ajudar la seva definició, tampoc ho fou el contingut. La seva enorme variació fa impossible circumscriure aquesta en uns paràmetres concrets. Sovint s'associa sarsuela a aquella obra lírica que té com a base els fets de rel més populars però no és així ja que la seva producció abasta les temàtiques més variades: històriques basades en la història de l'Estat espanyol o de l'estranger <sup>11</sup>; històriques amb personatges populars o imaginaris <sup>12</sup>; d'ambient local madrileny, andalús, aragonès, català, galleg, valencià, basc, asturià, castellà, murcià, navarrès, canari <sup>13</sup>; d'ambient militar, mariner; del món taurí <sup>14</sup>; sarsueles de viatges <sup>15</sup>; de revista política, paròdies d'òperes; de contingut religiós <sup>16</sup>; revistes d'espectacle; operetes <sup>17</sup>...

Encara faltaria comentar les adaptacions d'obres d'autors estrangers sobre les que alguns autors espanyols varen basar les seves sarsueles. De *L'Elisir d'amore* de Donizetti se'n van fer, pel cap baix, tres arranjaments diferents.

---

<sup>11</sup> Alguns exemples de cadascun d'aquests apartats: *Los Comuneros*, Cádiz, *Pepe Botella*, Trafalgar, *El tambor de granaderos*; *La Dogaresa*, *La Marsellesa*, *Katiuska*, *Los diamantes de la corona*.

<sup>12</sup> *Curro Vargas*, *La bruja*, *Pepe-Hillo*, *La monja alférez*, *Don Lucas del Cigarral*.

<sup>13</sup> *La Gran Vía*, *La Verbena de la Paloma*, *Pan y toros*, *La revoltosa*, *El hijo de Lavapiés*; *La reina mora*, *El puñao de rosas*, *Alhambra*, *La canción de Zoraida*, *Currito de la Cruz*; *Gigantes y Cabezudos*, *La Dolorosa*, *La Dolores*, *Los de Aragón*, *Flor de Aragón*; *El Corpus de Sang*, *La revolta*, *La santa espina*, *Cançó d'amor i de guerra*, *La florista de les Rambles*; *Maruxa*, *La meiga*, *Non máis emigración*, *La chula de Pontevedra*, *Rosiña*; *Les barraques*, *Moros y cristianos*, *El ruiseñor de la huerta*, *De Valencia al Grao*, *La labradora*; *El caserío*, *El zuavo*, *Mirentxu*, *El zortizico*; *La pícara molinera*, *Xuanón*, *El gaitero de Gijón*, *El rapacín de Cangas*, *El túnel*; *La Bejarana*, *La rosa del azafrán*, *La linda tapada*, *La del Soto del Parral*, *El cantar del arriero*; *La alegría de la huerta*, *La Parranda*; *Las labradoras de Murcia*, *Las murcianas*; *La bruja*, *La roncalesa*, *Alma navarra*; *La hija del Mestre*.

<sup>14</sup> *Colegiales y soldados*, *la Alegría del batallón*, *El húsar de la guardia*, *La legió d'honor*, *La alsaciana*; *Marina*, *La tabernera del puerto*, *Molinos de viento*, *Els pescadors de Sant Pol*; *El traje de luces*, *Sangre y arena*, *Pan y toros*, *El capote de paseo*.

<sup>15</sup> *El niño judío*, *Los viajes de Gulliver*, *Los hijos del capitán Grant*, *La vuelta al mundo*, *El fantasma de los aires*.

<sup>16</sup> *Luces y sombras*, *Macarroni I*, *L'últim rei de Magnòlia*, *Vivitos y coleando*, *En la tierra como en el cielo*; *Dolores de cabeza*, *Churro Vargas*, *La golfemia*, *El balido del zulú*, *Simón es un lila*; *La Virgen del Mar*, *La Virgen del Pilar*, *Zarzuela del nacimiento de Cristo*; *Navidad*, *Noche de reyes*.

<sup>17</sup> *Las Leandras*, *Cuadros disolventes*, *Cinematógrafo Nacional*, *El plato del día*, *Las Corsarias*; *Los jardines del pecado*, *La canción española*, *El Diablo verde*, *Una aventura en París*, *Su alteza se casa*.

## **I.2. ELEMENTS ESTRUCTURALS QUE CONFIGURARAN EL GÈNERE DES DELS SEUS ORIGENS FINS AL SEGLE XVIII**

Convé analitzar quins han estat els antecedents del teatre líric per a poder comprendre perquè la sarsuela va esdevenir, amb períodes d'alternança d'èxits i fracassos, de favor del públic o d'abandó, un espectacle eminentment popular. Resulta de molt interès esbrinar quins foren els elements que catalitzaren i definiren el gènere que coneixerem com a sarsuela al cap dels segles. Tots ells, de caire popular, tant la música, la llengua, els balls populars, els arquetips i estereotips socials... arrelaren en el gust popular tan profundament que es traslladaren, majoritàriament, al nouvingut espectacle popular, el cinema, sense perdre gairebé identitat, en una simbiosi peculiar i a voltes, sorprenent.

### **I.2.1. Teories sobre els orígens de la sarsuela**

Molts autors donen com a moment del naixement de la sarsuela els fets i festes que se celebraven al pavelló de cacera que la Cort Reial tenia a Madrid, en una zona que tenia com a principal element vegetal les bardisses, *zarzas* en castellà, prenent el nom de Fiestas de Zarzuela per arribar a prendre per derivació el mot de Zarzuela el gènere de teatre musical que allí s'hi representava. L'historiador José Subirá en dóna aquesta definició<sup>18</sup>:

“En los bosques del Pardo, a las puertas de Madrid como quien dice, había un lugar denominado “La Zarzuela”, por la abundancia de zarzas. Allí se alzó un palacete para que el infante don Fernando y su séquito pudieran pasar la noche al regresar de la cacería, si se proponían proseguir el deporte cinegético a la mañana siguiente. En 1634 se va este prócer a Flandes como gobernador, y entonces el rey Felipe IV habita el edificio que había dejado a su hermano, destinándolo al mismo fin. Si el mal tiempo impedía cazar, entonces acudían allá los cómicos profesionales de Madrid para distraer al monarca con funciones especiales, más breves que las comedias de tres actos. Aquellas obras daban señalada participación al canto y a la música instrumental, y pronto fueron conocidas con la expresión ‘Fiestas de la Zarzuela’, primero se oírían allí canciones sueltas, concertantes y coros; mas cuando se decidió crear obras en dos actos, que

---

<sup>18</sup> Subirá, José, *Historia de la Música Teatral en España*, Colección Labor, Biblioteca de Iniciación Cultural, 1945

equiparasen la importancia literaria y la musical, surgió un nuevo género dramático al que prestó su nombre la botánica por uno de esos azares tan insólitos como pintorescos bien frecuentes en la vida”.

Un altre historiador, Salvador Valverde, també atribueix els orígens de la sarsuela al mateix fet<sup>19</sup>:

“De dónde le viene el nombre de zarzuela [...] Este lugar conocido por la Zarzuela, poblado de castaños y encinas, invadido de madroños y zarzas, que le dieron nombre, fue el cazadero predilecto de los antiguos reyes de Castilla [...] La frecuentación de Madrid por los monarcas castellanos que acudían a cazar en los vecinos montes del Pardo y la Zarzuela debió contribuir a su crecimiento y a prepararla para el papel de Corte que le dieron los Hasburgos. El quinto de estos y el cuarto de los Felipes [...] en las temporadas de caza que pasaba en su rústico retiro se organizaban juegos y bailes y se representaban piezas con música y canto a las que dio en llamarse ‘Fiestas de la Zarzuela’. El nuevo palacio del Pardo hereda el nombre del antiguo pabellón y sigue llamándose la Zarzuela; de ahí que ampare bajo su nombre las fiestas que en él se dan y prohije un género teatral que habrá de enraizarse tan profundamente en los gustos del público español”.

És del tot innegable que la cort, com qualsevol altra de les europees, emprava com una de les seves distraccions la música i el teatre. Però també ho és que tant en àmbits més nobles com en els més populars, el poble també els utilitzava amb altres formes per al seu gaudi i distracció. Així ho recollia el prevere Josep Rius al seu llibre en defensa de l’“òpera castellana”: Després de defensar la llengua castellana a fi que l’espectador compregués millor el que es representa, escriví :

“Todo lo contrario prueban los ensayos hechos en nuestra lengua. La multitud de zarzuelas y tonadillas originales que tenemos en música prueban con la sal y el donaire peculiar con que estan escritas, que la lengua española se presta ventajosamente para la ópera bufa, como lo seria la califican de excelente los oratorios. Las zarzuelas estuvieron muy en boga en el siglo décimo séptimo y hasta medianos del décimo octavo y sirvieron según su origen, para fiestas de familias ilustres con motivo de celebración de días, de bodas, en teatros particulares aunque lucieron en los públicos. Es sabido que los dramas solo en parte eran cantados, como que estaban interpolados de canciones, de arias, duos, coros y recitados, dispuesto todo con no mucho orden y arreglo”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Valverde, Salvador, *El mundo de la Zarzuela*, Palabras, S.A. Madrid, 1980

<sup>20</sup> Rius, José, del seu discurs en favor de l’òpera espanyola *en el que se manifesta la necesidad y conveniencia de ópera nacional, y se prueban los principios de ortografía, prosodia y arte métrica las excelentes calidades de la lengua castellana para la música y el canto*. El prevere, de les Escoles Pies, va traduir l’òpera de Cammarini i Donizetti *El Belisario*, per a demostrar com n’era de possible, per les semblances i fins i tot les millors qualitats fonètiques, el castellà per damunt l’italià.

D'aquest escrit, publicat el 1840, es pot constatar quant n'havia estat ja d'usada la sarsuela en diversos àmbits, que ell ja considera d'època antiga per haver-se fet als segles precedents, pel que es veu, de forma continuada. Cal afegir que de música teatral se'n feia, encara que en menor freqüència, també a les places i esglésies, amb recursos i tipologies diferents.

### **I.2.2. Els inicis del teatre musical:**

És un fet acceptat que el fet teatral és consubstancial a l'ésser humà. Per això caldria cercar els orígens de la sarsuela força anys enrera, tot just en els inicis del teatre musical, considerant que embrionàriament, algunes de les característiques fonamentals de la sarsuela ja hi eren presents d'alguna o altra manera. No es pot negar la gran incidència del teatre en totes les manifestacions culturals generades en les diferents comunitats de l'Estat espanyol. Des del teatre cristià al drama litúrgic, amb alguns trets comuns amb el grec, la inclusió de fragments narrats i representats, a més d'altres cantats, és més que palesa. No cal més que fer esment de totes les funcions religioses que encara avui es representen, com el *Misteri d'Elx*. Segons els estudis fets per Higini Anglès, Manuel Milà i Fontanals, Felip Pedrell, entre molts d'altres, la litúrgia mossàrab ja incloïa en els seus actes el *tropo* que podia presentar-se ampliant la lletra i la melodia del text literari o ampliant aquest de manera que permetés el floreig vocal sobre una síl·laba, prenent el nom de *prosa o prósula*<sup>21</sup>. És molt extensa la relació de drames, autos i tota mena de representacions lligades a la litúrgia que es representaren a tota Espanya al llarg de l'Edat Mitjana<sup>22</sup>.

Durant el segle XV, destaca la figura de Juan de la Encina, que diversifica els autos, incloent un de Carnaval anomenat *el Auto de Antruejo*. Una forma teatral nova fou l'*égloga*. Subirá ens adverteix que no es pot prendre l'égloga com un antecedent de la sarsuela perquè:

“[...] Lo que a la zarzuela distingue de otros géneros, es que intercala números

<sup>21</sup> A la catedral de Girona, l'any 1539, es representava el drama *Les tres Maries* acompanyat de timbals, timpanes, trompetes i altres instruments musicals. També es representava el mateix drama a Ripoll.

<sup>22</sup> Subirá, José, *Historia de la Música Teatral en España*, col. Labor, Editorial -Biblioteca de Iniciación Cultural, capítol I, *La música teatral primitiva*. En aquest, Subirá dóna una àmplia informació i dades relacionades amb les representacions, dins el marc de la religió catòlica, de tota mena de representacions teatrals cantades i recitades.

cantados y números hablados; mientras que allí solo se canta el villancico<sup>23</sup> en función de pieza epilodal y absolutamente desglosable, sin que padezca la unidad de la obra”. Aquesta definició comença a perfilar què serà la sarsuela. Però altres elements d'igual entitat s'hi afegiren.

### **I.2.3. El gust per la representació de la quotidianitat:**

El teatre de Juan de la Encina està ple de danses cortesanes i populars, de fets reals com l'amor, els plaers de la vida quotidiana, com el menjar i el beure, les festes, el gaudi per la natura, tal com es recullen en els seus versos:

*Yo mía fe, la serviré  
con tañer, cantar, bailar..  
[...]  
“Oh, que gasajo es oír  
el sonido de los grillos...”*

Com es pot comprovar en aquests i altres molts exemples en els que es lloa el que significa un compendi dels plaers més elementals de la vida quotidiana, des de l'amor al so insignificant i familiar dels grills, queda palesa la importància de la vida quotidiana per als autors dels textos. L'historiador Marc Ferro defensava al seu llibre *Historia contemporánea y cine* que “lo importante es lo cotidiano”<sup>24</sup>, fet que l'apropava ben segur a les classes socials més populars. La representació de la quotidianitat serà un dels elements més emprats, que trobarem al costat d'altres de màgics o aristocràtics.

### **I.2.4. Ús de la llengua i recursos literaris propis:**

La tradició del teatre medieval religiós continuà amb les figures de Lucas Fernández, entre d'altres, però hi ha un autor que ens presentarà un fet nou: el portuguès Gil Vicente. Aquest autor proposarà la participació musical no sols a l'epíleg, sinó també al principi i en el transcurs de les obres. El que té més

<sup>23</sup> Op. cit. pàgina 29: Subirá dona la definició de *villancico* que a la vegada havia pres de Juan de Díaz Rengifo: “villancico es un género de copla, que solamente de compone para ser cantado...En los villancicos hay cabeza y pies: la cabeza es una copla de dos, tres o cuatro versos....Los pies una copla de seis versos....La cabeza del villancico ha de llevar algún agudo sentencioso...”.

<sup>24</sup> Ferro, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel Historia, Barcelona 1995



importància pel tema que plantejem és el següent: A l'obra ***La Malmaridada*** un negre canta aquesta cançó amb la llengua de la seva terra qüestió, la de l'ús de la pròpia llengua vernacle, que serà fonamental per a entendre el naixement i desenvolupament de la sarsuela<sup>25</sup>.

Però encara hi ha un fet que serà inherent al gènere musical de la sarsuela: el to irònic o burlesc de certes cançons. Així, diu Gil Vicente que algunes melodies escrites per ell devien ésser cantades a “modo de chacota”, és a dir, en to de burla. La majoria de sarsueles fins i tot les més dramàtiques, inclouen algun número còmic o burlesc. Tal com deia Manuel Vázquez Montalbán al seu llibre *Cancionero General* que “la zarzuela tenia enjundia”<sup>26</sup>. Aquesta serà també una de les característiques fonamentals que ens portaran a una aproximació de la definició d'aquest gènere que comprèn tantes condicions distintes: substància, vigor, tan diferents a les obres amb continguts eteris i immaterials com els esdeveniments i problemes dels déus o dels reis i llurs corts fictícies.

Al segle XVI es troben ja farses costumistes, com l'anomenada *Los físicos* que fugen del caire religiós dels autos sacramentals de la mà de Gil Vicente. A poc a poc, el teatre s'aniria separant del que només era religiós, prenent entitat pròpia.

### **I.2.5. Inclusió d'elements del folklore popular**

Un altre antecedent de la forma musical que serà la sarsuela l'hem de cercar, sens dubte, en Lope de Rueda. L'historiador Salvador Valverde cita aquest autor com qui primer va aixecar un empostissat per a fer-hi representar *Las aceitunas*, acompanyant amb guitarra la *loa* preliminar<sup>27</sup>. Lope de Rueda portà les seves obres als “corrals”, recintes on s'hi representaven obres teatrals, encara que hi mancaven l'escenografia i decoració que es podia trobar als palaus. Els instruments de música que acompanyaven l'escena eren els més populars: guitarra, viola de mà, simbomba, o bé cantades sense acompanyament, tots ells ocults a l'espectador darrera d'una manta o senzilla tela<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Subirá, J, op. cit. pàg. 36

<sup>26</sup> Vázquez Montalbán, Manuel, *Cancionero general (1939-1971)*, Lúmen, Barcelona 1972

<sup>27</sup> Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*, Palabras, S.A., Madrid 1979

<sup>28</sup> Aquest fet, de romandre darrera la tela o manta de l'escenari, serà emprat als inicis del cinema parlat, no

Sens dubte, el més representatiu embrió de la sarsuela, l'hem de cercar en Miguel de Cervantes, amb els seus entremesos, plens de gràcia, intencionalitat i ironia. Seva és la frase:

*Señora, donde hay música no puede haber cosa mala.*

expressió emprada per defensar la seva obra **La gitanilla**, plena de música popular, com villancicos, cobles, seguidillas i sarabandes. La música teatral ha d'agrair a Miguel de Cervantes la seva implicació en promoure un teatre de rel popular.

A mesura que avançà el segle XVI, tal com diu José Subirá, s'accentua la lluita entre el profà i el religiós, entre el clàssic i el popular, entre l'abstracte i el concret<sup>29</sup>.

### **I.2.6. Personatges i estereotips populars:**

Diferents als que configurà la *Commedia dell'Arte*, amb els seus personatges arquetípics o d'altres en diferents cultures, la sarsuela va anar configurant personatges propis. Des del fatxenda al babau, representat en el pastor o camperol ignorant i rude el qual, quan el gènere musical estarà plenament desenvolupat, trobarem en la forma de "caricato"; des la dama noble a la més perdulària; des dels cacics als més nobles herois, sovint bandits nobles o opositors als règims i a les normes establertes; celestines i xafarderes de llengua viperina, instigadores del mal; mares abnegades i sofrertes; pares que exerceixen de patró... i un militar que, invariablement, havia de parlar en castellà. En conjunt, pel mitjà de la representació del grotesc simbolitzaven estereotips de forma gairebé esperpèntica de la societat espanyola. De fet, l'esperpent que definiria Valle-Inclán a les seves obres, examina de manera crítica la societat, les institucions espanyoles, els costums tradicionals.

El doctor Miquel Porter i Moix va resumir en un sola frase el conjunt de sentiments que mouen la societat, des dels seus inicis: *El món es mou per dos motius: per l'amor i pels diners*. D'aquestes dues passions, en sorgiran molts personatges de

---

sonor encara, que portaran a terme els pioners del cinema.

<sup>29</sup> Subirá, José, op. cit. pàg. 45

les grans obres de la literatura: l'amor, amb la confluència de sentiments que l'acompanyen, el desamor, la gelosia i els diners, amb l'ànsia de poder i l'ambició. Un dels temes habituals dels arguments de sarsuela seran l'arquetípic situació del drama de la gelosia i l'honor, temes tractats per autors tan diversos com William Shakespeare o Calderón de la Barca, en un procés de desenvolupament del drama que conduirà a la transició de l'heroï i de l'honor calderonià, profundament arrelat a la literatura espanyola, a una situació que té molt a veure amb l'esperpent, com es veurà més endavant. El romanços de cec, d'antiquíssima tradició espanyola redueixen l'actitud hispana de no repudiar ni castigar els "crims d'honor", ans al contrari, els van convertir en motiu d'admiració i premi. Com als esperpents, també es criticaran els personatges que representen la intransigència política i la superstició religiosa. Els drames derivats del conjunt de situacions tràgiques, quedaran reduïts per la seva transformació en sainet.

### **I.2.7. La figura de l'explicador:**

Al segle XVII es quan apareix aquest personatge, ja concretat en la seva forma, l'antecedent del qual, a la seva vegada, fou el trobador i el narrador de contes de "cordill", que es consolidarà durant aquest segle i es reemprendrà amb l'aparició del cinema, amb l'explicador que acompanyava els primers films silents. Les representacions durant aquest període es feien amb llum diürna. En descórrer la cortina o alçar-se el teló, tenia lloc la intervenció de la *loa*<sup>30</sup>, mena d'introducció recitada o acompanyada musicalment, amb la que la companyia presentava l'obra, si aquesta era nova, o presentava el què els espectadors anaven a veure. Trobem també formes embrionàries de sarsuela en l'estructura argumental, ja que al final es cloïa l'obra amb un final de tipus burlesc.

---

<sup>30</sup> Al cinema primitiu català trobem un exemple de *loa* a la sarsuela *Flors de cingle*, d'Amadeu Vives i Enric Morera, rodada el 1909 per Josep Gaspar: l'actor Enric Borràs, sortia a escena, davant el teló del teatre a l'aire lliure i feia un recitat introductori, en el que explicava el contingut dels fatals amors dels protagonistes. Al film, rep el nom de "endreça".

### **I.2.8. Incorporació i diversificació de les peculiaritats regionals:**

Un altre aspecte a comentar és el de l'exclusivitat regional pel que fa al lloc de naixement de la sarsuela. Aquesta no es pot només circumscriure a les festes de la cort reial a Madrid. El teatre líric, sigui amb la forma embrionària que sigui, tenia una arrel eminentment popular, com poden demostrar els corrals i patis o places majors de tots els pobles, d'arreu de l'Estat espanyol, on es feien aquests tipus d'espectacles, tal com corraoren les restes d'aquest antic teatre que conserva el ric patrimoni cultural de cada regió. De fet, durant el segle XVII el fet teatral estava tan generalitzat que ja s'havia convertit en una medi de distracció popular i habitual. Recordem els corrals que es feren famosos, com el Corral de la Pacheca, el d'Almagro, el del Príncipe... corrals de comèdies on, malgrat les queixes de l'Església, el poble es divertia representant el seu teatre.

És força discutible, doncs, pel que fa als orígens de la sarsuela i al seu arrelament popular, el naixement geogràfic. Un dels molts exemples que no concorden amb l'exclusivitat d'origen geogràfic de la sarsuela el trobem en l'obra *La franchota*, on incorpora aquest versos en una llengua que no és pas castellana i que l'autor incorpora en l'original:

*Si yo me vach en Fransa  
la sopa de Xesú,  
si yo me vach en Fransa  
no tornaré mai piú.*

Els protagonistes de l'obra, uns pobres peregrins, es guanyen el pa *vendiendo Monserratos a San Xacó*. La protagonista interpreta una *franchota* per demostrar després que també sabia el *lanturú* que canta i balla amb aquesta lletra:

*Monsieur de la Valeta,  
¿por qué me mata vú  
si soy tan bon soldat  
en guerra cuanto tú?  
Lanturú, lanturú.*

L'autor de *La franchota* és Pedro Calderón de la Barca, que segurament devia prendre de l'occità i del folklore català aquests versos.

### **I.2.9. Les danses populars:**

Totes les obres de teatre líric incorporen de forma generalitzada gran quantitat de balls populars. No hi ha sarsuela en la que no es trobi algun o altre moment en el que el protagonisme de l'escena el pren la dansa. Quan la sarsuela es traslladà al cinema també va emprar aquestes escenes, que servien de lluïment escènic i permetien incorporar al repartiment figures de la dansa, sobretot, espanyola. Cotarelo y Mori va fer una exhaustiva relació de danses i balls populars que contenien aquelles obres<sup>31</sup> entre les que ressenyem, a tall d'exemple, la chacona, l'españoleta, el fandango, la gallarda, la jácara, la pavana, la sarabanda i la sarsuela<sup>32</sup>.

### **I.3. ELS PRIMERS LLIBRETS DE SARSUELA**

Sens dubte, el primer autor que donà forma al teatre musical fou Lope de Vega, amb gran profusió de peces que incorporaren decididament l'element musical, fent realçar l'escena amb la música. Obres com *La discreta enamorada*, en la que els músics toquen i canten, donen fe de la vàlua de la seva obra en el camp musical.

Però qui havia de succeir-lo fou el primer en anotar de puny i lletra la paraula *sarsuela* damunt una obra seva: Pedro Calderón de la Barca. Com hem vist anteriorment incloïa a les seves obres peces musicals.

Veiem una interessant loa, que precedia l'obra *La púrpura de la rosa* i que deia així:

---

<sup>31</sup> Subirá, José, op. cit. pàg. 94

<sup>32</sup> La relació completa de danses és la següent: *alemana, alta, amorosa, Anton Pindado, avilipinti o avilipinta, ¡Ay-ay-ay!, bailes del río, baja, Bran de Inglaterra, bullicuzcuz, caballero, cachupino, canario, capona, capuchino, carcañal, carreteria, Catalineta, cerdana (sardana), colorín, colorada, conde Claros, contradanza, chacona, chamberga, dama, danza, danza de espadas, deligo, ejecutor de la vara, encorvada, endiablada, escarramán, españoleta, fandango, folias, folion, furiosos, gallarda, gambetas, gatatumba, gateado, gayumba, gitanos, gorrón, Gran Duque, guineo, guirigay, hacha, hermano Bartolo, hu-nu, indios, Inés la Maladegollada, jácara, japona, Juan Redondo, lanturú, Madama de Orliens, Malcontenta, marina, Mariona, marizápalos, matachines, minué, Montoya, morisca, nizada, No mes los ame nadie, pandorga, paracumbé, paradetas, pasacalle, pavana, polacos, polvillo, pollo, rastreado, rastro, rastrojo, rechazo, retambo, Rey don Alfonso el Bueno, rugero, saltarelo, saltarén, santurde, sarao, sarao francés, seguidillas, serranía, somonte, tarantela, tarraga, torneo, turdión, vacas, valenciana, villano, ye-ye, zampalapalo, zambra, zanarilleja, zapateado, zarabanda i zarzuela.*

*Ha de ser  
toda música que intenta  
introducir este estilo  
porque otras naciones vean  
competidos sus primores...*<sup>33</sup>

D'aquests versos es desprèn la intencionalitat de competir amb un estil propi i ja embrionàriament definit enfront de l'òpera estrangera o altres formes de teatre musical.

De Calderón es pot parlar ja com el més representatiu autor de sarsueles en els seus orígens. Hi ha diferents opinions, segons sigui l'autor, sobre quina pot ser considerada amb justícia la primera obra de teatre líric que pugui reunir suficients característiques homogènies per a ser considerada una sarsuela. Molts afirmen que són *El jardín de Falerina*, *La púrpura de la rosa*, *El golfo de las sirenas* on es diu que ja porta el rètol genèric de sarsuela, o *El laurel de Apolo*, totes elles de contingut mitològic. Però de fet, és a l'obra titulada *Fieras afemina amor*<sup>34</sup> on es precisa a les indicacions de la jornada segona que *...//...los versos han de declamarse de manera que no se oigan en el verdadero teatro, pero sí ha de oirse el canto*, deixant ben clar que en aquest passatge que ha de ressaltar és la part musical per damunt de la recitada. Al nostre entendre, és la primera vegada que es diu ben clarament que una part musical dins un context teatral té preponderància. Com es podrà comprovar, Calderón va incorporar cada vegada més la música a les seves obres teatrals ja fos amb cançons soltes, ballades, corals i solistes. Per altra banda, a l'obra *El jardín de Falerina*, l'autor donà la definició en vers del que era aquell tipus de teatre musical:

*[...] en dos actos dividida,  
donde, al estilo atendiendo,  
de las zarzuelas, se canta  
y se representa, haciendo  
de otra fábula episodio  
y templando los contextos.*

Sobre els arguments, Subirá afirma que des del seu naixement i fins un segle després a més de la divisió de l'obra en dues jornades, els arguments varen ser exclusivament dedicats a déus, semidéus, herois, emperadors i monarques. Aquesta afirmació se centra només en el teatre musical que es feia a la cort i sales nobles, però no pas en el teatre popular que es feia, des de llargs anys, a les places i corrals. També afirma que els "déus" i tots els nobles i reials

<sup>33</sup> Subirá, J. op. cit. pàg. 66

<sup>34</sup> CTLE, núm. 1097 / T/24.101

personatges no tenien cap dubte a l'hora d'interpretar peces del folklore o girs i frases netament populars i continua dient que... *La instrumentación de esas suntuosas producciones prodigó también filigranas y primores, sin prejuicio de utilizar instrumentos cuyo uso era frecuente entre las gentes humildes o de baja esfera social.*

És a dir, la cort emprava girs verbals, música pròpia del folklore popular i usava els mateixos instruments que el poble en les seves pròpies produccions de teatre musical. Afirmació sens dubte, seguint la seva línia argumental, ben contradictòria perquè si per una part el teatre musical havia nascut a la cort, amb els seus arguments reials i mitològics i no hi havia més teatre que aquest, quan i en quin moment i per què imitava les mateixes coses que feia el poble? No seria més convenient creure que hi havia, des de temps difícils de precisar-ne els orígens, dues línies de teatre, una de popular i l'altre cortesà, que es desenvoluparen paral·lelament i que en alguns moments s'interrelacionaren i intercanviaren llurs fonaments, o prengueren elements un de l'altre? Si més no, aquestes paraules de Subirá, corroborarien aquesta hipòtesi. Serveixi com exemple l'obra *Celos vencidos de amor*, de 1698, on la *loa* preliminar portava com a epíleg *unas seguidillas acompañadas de clarines y trompetas, teniendo varios coros, a que acompañarán las castañetas*. Ben segur que els espectacles musico-teatral que no fossin a la cort, no podien incorporar aquest instruments, sinó que empraren els que tenien habitualment al seu abast: violes de mà, castanyoles...

### **I.3.1. Italianisme versus gèneres populars locals:**

El 1701, després de la mort de Carles II, arribà Felip V de Borbó a Madrid, nomenat el seu successor. Educat a la Cort francesa, desconeixia la llengua castellana. Es casà amb Maria Lluïsa de Savoia, que tampoc coneixia la llengua de la cort del país. Per aquest motiu s'inicià el proteccionisme vers l'òpera i els artistes italians, en detriment i l'abandó més absolut vers els gèneres teatrals i musicals propis. Fou ell qui va disposar que anés a la cort una companyia de farsa italiana, a la que es coneixia popularment amb el nom de "Los Trufaldines". Va rebre permís de fundar un gran corral i va rebre tot tipus de protecció per part de la cort, mentre les companyies del país restaven en el més absolut abandó i

desprotecció. Així queda reflectida aquesta situació:

“... Mientras los actores nacionales arrastraban precaria vida, sus colegas ‘Los trufaldines’ obtenían subvenciones y emolumentos extraordinarios y por añadidura quedaban exonerados de satisfacer al Municipio un solo maravedí en concepto de alquiler por uso del local donde se celebraban sus actuaciones permanentes. ¡ Cuántas y cuán vanas fueron las protestas de los perjudicados con tan privilegiada situación!”<sup>35</sup>.

Com queda palès en aquest relat, la situació del teatre i especialment la del líric – a causa de la seva competència amb l’italianisme – va ser una de les causes fonamentals de la desvalorització d’un gènere autòcton com la sarsuela, que sempre visqué del favor dels seus governs, segons fossin llurs gustos i preferències, però sense que mai al llarg de la història aquest teatre rebés el necessari suport per a desenvolupar-se correctament i consolidar-se com espectacle popular de ple dret al seu propi país.

La manca de valoració dels cantants i autors espanyols quedà reflectida amb l’arribada el 1738 de Carlos Broschi *Farinelli* a la cort de Felip V, que disposava de tots els recursos que necessitava per a poder organitzar les més fastuoses i luxoses festes i representacions. A Barcelona la situació no era millor. Imperava l’òpera italiana amb els autors Caldara, Pollarini, Gasparini, etc. L’any 1750 una companyia italiana, establerta a la Ciutat Comtal disposava ja d’un teatre obert al públic, amb taquilla pròpia.

Resumint: ni al monarca Felip V, de llengua francesa ni a la seva consort italiana, els interessava el gènere teatral més popular del país que governaven. Els gustos imperants a la cort influenciaren al públic que va atorgar la més gran de les desatencions al gènere líric. De manera força excepcional i amb motiu d’algun natalici reial, l’Ajuntament estrenà alguna sarsuela escrita expressament per a celebrar l’esdeveniment. Però com que el destinatari continuava essent en primer lloc la cort, persistien els temes de contingut mitològic encara que també gaudiren d’un cert favor les de caire hagiogràfic.

Durant aquest període, es posà música a moltes obres però per part d’italians com Coradini, Corselli i Mele. També se sap que a províncies, fora de la cort, es representaren en cases particulars nobles vàries sarsueles. Durant la segona

---

<sup>35</sup> Subirá, J. op. cit. pàg. 101



meitat del segle XVIII, l'òpera italiana i l'òpera a *la italiana* aniran desfilant davant el públic, tant a Madrid com a Barcelona. La cort continua protegint *Farinelli* en detriment de la protecció als autors, músics i cantants del país.

Després de la mort de Felip VI i de la reina Bàrbara de Braganza, *Farinelli* fou obligat a retornar a Itàlia, demostrant, un cop més que la cultura estava sempre subjecte a l'arbitri de l'estima o rebuig dels governants. El qui ocupà el tron a continuació, Carles III no va demostrar cap interès per la música, només per la caça. Esporàdicament, es representà alguna obra, però la situació de la música teatral restà en el desinterès més gran.

### **I.3.2. Breu recuperació de la sarsuela al segle XVIII:**

Fou Ramon de la Cruz (1731-1794) qui va traduir al castellà algunes obres italianes i convertir algunes òperes en sarsueles, produint-ne després de pròpies, malgrat dominava l'estil italianitzant i continuava imperant l'òpera italiana. Va escriure moltes obres i justament la seva més antiga conservada és *Quien complace a la deidad acierto a sacrificar* és una sarsuela. Ramon de la Cruz comença a qüestionar la versemblança de les obres italianes i ho manifesta amb les següents paraules:

"...Porqué jamás me ha parecido la música verosímil en muchos lances, y es frecuente defecto de esta especie de poemas, tan mal recibidos por el sobreescrito de zarzuelas. ¿Cómo puede tolerarse ni creerse que al encontrar un padre al hijo difunto, el galán a su dama en brazos de otro, la dama al galán solicitando favores ajenos, se expliquen los afectos de la más molesta pesadumbre en una aria? Y en algunas ocasiones, cuando el actor quiere precipitarse, ¿qué oportunidad tiene una cantata que con retornelos y repeticiones dura un cuarto de hora?"<sup>36</sup>

Encara que la lírica gaudia de la convenció de la suspensió del *tempo*, Ramon de la Cruz expressava amb aquestes paraules una de les qüestions que afecten la més profunda essència de l'òpera, en la seva estructura: la credibilitat. Tal com deia, no era lògic en una escena que hauria de ser necessàriament curta –una trobada d'amor, un fatal desenllaç...- la durada del temps cantat. Era més fresc i més creïble l'estil que propugnava De la Cruz.

---

<sup>36</sup> Subirà, José, op. cit. pàg. 126

Començava un període amb cert impuls per portar a escena amb dignitat la lírica espanyola, que més endavant defensaria infructuosament Tomás Bretón. Els músics Domènec Tarradellas i Vicenç Martín i Soler, juntament amb Ferran Sors, crearen una música de la més alta qualitat. De Martí i Soler, de la seva obra *Una cosa rara* prengué Mozart un fragment que introduí a la seva òpera *Don Giovanni*. Però el menyspreu o subvalorització planava abans i sempre damunt el autors del país. De la inseguretats que mostraren els autors vers les seves pròpies obres és un reflex aquesta anotació posada a la portada d'una obra *Glaura y Coriolano*, impresa el 1792:

“Advertencia. Esta piececita es solamente un ensayo en nuestro idioma castellano de la grande ópera italiana [...] con el objeto de demostrar que nuestra lengua es capaz de las modulaciones de la música y que podemos aspirar a formar con el tiempo un teatro lírico, imitando a los italianos, como han procurado hacerlo los franceses...”<sup>37</sup>

Ramon de la Cruz donà un important impuls a la sarsuela i encara que realitzà adaptacions al castellà d'obres italianes, n'escriví una que serà fonamental per a la configuració del caire popular i en alguns casos, costumista, de les sarsueles: *Las segadoras de Vallecas*<sup>38</sup>, amb música d'Antonio Rodríguez de Hita. A aquesta obra, li seguiran un reguitzell d'altres de títol i contingut popular, com *Los cazadores*, *Los jardineros de Aranjuez*, *Las labradoras de Murcia*, etc. La que té més interès musicalment és *El licenciado Farfulla* perquè incloïa un gran nombre d'aires musicals populars espanyol: cobles de cavall, seguidillas, tonos de folia i de jácara, apart de la música pròpia de l'obra. Aquesta inclusió de nombrosos aires del folklore popular serà una altra de les característiques pròpies de la sarsuela quan es trobi en la seva forma plenament desenvolupada. Segons la investigació realitzada per José Subirá, a la producció lírica s'hi poden trobar nombroses formes musicals derivades del folklore popular d'arreu de l'Estat espanyol, com les boleras, fandangos, jácaras, malagueñas, nanas, polos, seguidillas, villancicos...<sup>39</sup>

<sup>37</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1991, T/14.566

<sup>38</sup> Íd. T/22.297

<sup>39</sup> La interessant relació fruit de l'estudi de Subirá és la següent: *Alcarria (canción de la)*, *alemanda*, *andaluza (canción)*, *asturiana (canción)*, *bailes sin denominación expresa*, *baile vizcaíno*, *inglés*, *moro*, *indio*, *americano*, etc. *Bailetes*, *balear*, *boleras de diversas regiones hispánicas*, *Buenos Aires*, *chamberga*, *ciego (canciones de)* *contradanzas*, *cumbés*, *danza prima (asturiana)*, *fandangos*, *folías*, *francesas*, *gaitas o gallegadas*, *gitanas (canciones)*, *guachita (canción)*, *guajiras*, *jácaras*, *jopeos*, *jotas*, *malagueñas*, *mayos*, *mora (canción)*, *Muriciana (canción)*, *nanas o canciones de cuna*, *Padebú (baile)*, *pasiiega (canción)*, *pastorelas*, *payos (canciones de)*, *pelindanguilla (bailes)*, *polacas*, *polos*, *romances populares*, *seguidillas*

A finals de segle, s'havia produït un renaixement del que era 'popular' enfront del despotisme il·lustrat dels Borbons que pretenia un apropament a l'Europa racionalista, preconitzant la igualtat de costums, modes, gustos, d'acord amb els cànons marcats per la monarquia francesa. El poble havia reaccionat recuperant la seva forma peculiar de vida, tant a la indumentària, les diversions (corridos, revetlles populars, balls de "candil", etc.), l'afecció per determinats gèneres populars teatrals (jácara, tonadilla, sainet), [...] *aspectos que la misma nobleza y las minorías ilustradas llegaron a admirar y a imitar, en un proceso inverso al habitual, que Ortega y Gasset ha bautizado con el nombre de 'plebeyismo'* <sup>40</sup>.

### **I.3.3. La tonadilla, un antecedent de la sarsuela?**

Després d'aquest ressorgiment de la sarsuela propiciat per Ramon de la Cruz, tornà a caure en l'oblit. Aparegué llavors la tonadilla escènica, com a element popular que arraconaria la sarsuela fins gairebé la seva total desaparició.

Alguns autors han vist en la tonadilla escènica l'antecedent o la continuïtat de la sarsuela. Cal fer doncs, les següents consideracions: Aquesta era un peça de caire semblant a l'òpera còmica, de temàtica amorosa o crítica, d'una durada aproximada de vint minuts. Servia com a intermedi de la representació teatral, com abans ho havia estat el "baile" i el sainet, i l'entremès. La tonadilla podia ser interpretada per una o més persones i tenia un caire satíric i costumista, arribant a adquirir al final de la seva època un to aburgosat i moralista.

### **I.4. CONTROVÈRSIA AL SEGLE XIX: ÒPERA ESPANYOLA O SARSUELA?**

Al llarg del segle XIX, la sarsuela esdevindria un dels espectacles més populars. A mesura que avançaren els anys, sorgiren espectacles que seduïren el públic, sobretot cap a les dècades de finals de segle, basats en la "màgia" que oferien les imatges sobretot després de la consolidació en l'experimentació de la fotografia, dels coneixements científics sobre la persistència de la imatge a la retina i les

---

(serias, majas, gitanas, garruchonas, manchegas, de ciegos, boleras, aminuetadas, etc), suiza (canción), tiranas, toronés, Tuna (canción de), vascas (canciones), villancicos, zarabanda, zarembeque i zorongo.

<sup>40</sup> Valle-Inclán, R. op. cit. pàg. 229.

possibilitats de la seva manipulació. Gaudint de gran favor de públic, s'hauria d'enfrontar al més nou i captivador dels espectacles populars: el cinema. Al contrari del que es pensa, ambdues arts es vincularen sense problemes, en una simbiosi perfecte. No hauria sigut possible si no hagués estat la sarsuela tan arrelada a la gent. Per això, és cabdal repassar com va es va efectuar el desplegament de la sarsuela en aquest segle.

Tornat al teatre líric, per la Real Orden de 1799, es prohibí cantar en altre idioma que no fos el castellà. Les òperes italianes havien de traduir-se a aquesta llengua. Barcelona va obtenir un permís per a no seguir aquesta ordre i va continuar important companyies italianes. Amb el retorn de Ferran VII, es restablí l'italianisme, entrant de ple Rossini a acaparar l'escena espanyola <sup>41</sup>.

La reina Maria Cristina, quarta muller de Ferran VII, prengué la primera decisió important pel que fa al destí del teatre líric: crear el Real Conservatorio de Música l'any 1830, però en nomenà director el cantant italià Francesco Piermarini quan de fet, podia haver-hi col·locat algun músic notable del país. Continuaren escrivint-se obres de teatre líric en idioma italià i amb música ben poc autòctona. Rossini abassegava l'escena espanyola. Algunes dades: durant l'any teatral de 1821-1822 a Madrid, es van fer 21 representacions de *La Gazza ladra*, 14 de *La Italiana en Algeri*, 23 *Il barbiere de Seviglia* i 7 *El turco en Italia*, estrenant-se *Elisabetta* que es va reposar 21 vegades, *La Cenerentola* 29 representacions, *Tancredi*, 32, i *Ricciardo e Zoraide*, amb 11, apart d'obres d'altres autors italians. Ni una representació per a la sarsuela. Ni una sola.

La primera sarsuela del segle XIX fou nascuda en circumstàncies ben curioses. Els alumnes de la classe de cant del recent estrenat conservatori van representar una obra escrita entre varis professors, una sarsuela, amb el títol de *Los enredos de un curioso*<sup>42</sup> a la que van donar el qualificatiu de melodrama, perquè consideraven inadequat el de sarsuela o havia caigut ja en desús. Així era de

---

<sup>41</sup> La influència italiana fou tal que Ramon Carnicer va escriure la famosa obertura que precedeix l'òpera *El barbero de Sevilla*, de Rossini.

<sup>42</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, Madrid 1991: *Melodrama original en dos actos, cantado por los alumnos del Real Conservatorio de Música de María Cristina a la Augusta presencia de S.S.M.M. en celebridad del feliz alumbramiento de la Reina Nuestra Señora, Nuestra Excelsa Protectora y del nacimiento de la Serma. Sra. Infanta Doña María Luisa Fernanda. Compuesta por Don Félix Enciso Castillon, Profesor de Literatura castellana en el mismo Real Establecimiento. La música de la obertura es del señor Albéniz, y el resto de la música de los Sres. Piermarini, Saldoni, Albéniz y Carnicer según indica el libreto. La escena en una villa de la Mancha.* T/9.047

lamentable la situació d'aquest gènere durant la primera meitat del segle XIX. Poc temps després Mariano José de Larra<sup>43</sup>, tan conegut pels seus articles, va escriure una obra anomenada *El rapto*, amb música de Tomás Genovés. Malgrat era una sarsuela per l'estructura en dos actes i pel contingut, els seus autors van considerar el nom inadequat i li van posar el d'òpera.

Durant aquesta època, aparegué la figura d'Hilarión Eslava, que estrenà des de 1841 obres en castellà, però fou justament un italià, Basilio Basili, que presentà la seva obra *El contrabandista com la primera producció espanyola de esta clases en los tiempos modernos*. Una altra obra, *El ventorrillo de Crespo* fou anunciada com "zarzuela nueva". La confusió de termes i el desprestigi del mot afavoreixen que *Jeroma, la castañera* s'estrenés amb la impròpia denominació de tonadilla. En canvi, s'estrenà amb nom de sarsuela costumista una obra d'Azcona de títol *La Pradera del Canal* alusiva al quadre de Goya de la festa popular de l'enterrament de la sardina.

Alguns autors consideren la primera sarsuela amb l'estil i característiques plenament desenvolupades a l'obra *Colegialas y soldados*, estrenada en el Teatro de la Comedia el 21 de març de 1849, original de Mariano Pina i Rafael Hernando. Segons la seva opinió aquesta sarsuela *determinó la forma del género, promovió empresa teatral para cultivarlo y consiguió, sin dilación ni demora y de la manera más completa, la asidua concurrencia del público*. Amb aquest panorama, s'havia arribat al regnat d'Isabel II.

El desconcert pel que feia a la concreció del gènere sarsuelístic propicià que Joaquin Gaztambide titulés *ópera cómica* la seva obra *La mensajera* sobre un llibret de Luis de Olona ja que creia, segons afirma Cotarelo y Mori, que no era més que una tonadilla ampliada. Fins a la quarta representació no va rebre el nom de sarsuela. Francisco Asenjo Barbieri estrenà *Gloria y Peluca* i poc després *Tramoya*, però encara continuava fent por emprar el nom de sarsuela. No fou fins l'estrena de *Jugar con fuego*, el 1851, que el nom de sarsuela es pogué utilitzar amb propietat.

Com es pot comprovar, el desprestigi de la sarsuela per part d'alguns segments de la professió o de la cultura no és un fet recent, sinó que els mals que han

---

<sup>43</sup> Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (Madrid 1809-1837) va escriure una altra sarsuela *Amor y leña*. Després de la poca acceptació que rebé la segona, *El rapto*, va decidir deixar definitivament aquest gènere.

atacat aquest gènere han estat presents des dels seus primers anys de naixement com a forma consolidada i autòctona. De la consideració a favor o en contra vers aquella, de la pretesa conversió de la sarsuela en òpera per tal de convertir-la de minyona a senyora durant la segona meitat del segle XIX, es derivaran les posicions maximalistes que es van perllongar fins al segle XX, fins a la seva pràctica desaparició als nostres dies, amb reductes veritablement testimonials d'aquest gènere.

El descontent dels músics i autors de llibrets vers la consideració social que rebia per part no tant del públic com de la crítica i de manca de recolzament del mateix poder, la reialesa, va afavorir agres discussions entre tots els implicats, reflex de la insatisfacció permanent vers la consideració que rebien els primers en relació a altra música forana. La premsa no fou, en moltes ocasions, gens favorable a la defensa de la música espanyola i menys a defensar-la com a presumpta òpera nacional. Així, quan el 1853 s'estrena l'obra *El dominó azul*, es van escriure opinions com aquesta:

“La ópera nacional, que hace tres años se consideraba como un sueño, como una quimera imposible, es hoy una verdad incuestionable. ¿Qué nos importa que sea bajo ésta o la otra forma?”<sup>44</sup>

Però de fet, es tractava d'una sarsuela. Si hagués portat el nom d'aquella, la defensa no hauria estat favorable, quan poc importava el nom que portés i sí, en canvi, la seva qualitat musical i literària.

De la posició de consideració de defensa de la sarsuela o de l'òpera, sorgiran propostes ben interessants. Una postura defensava la sarsuela com la llavor d'on sorgiria l'òpera nacional, amb trets i característiques pròpies. Una altra defensava que la sarsuela, pels seus orígens, no podria mai assolir la categoria suficient, ni pels temes tractats ni pel contingut dels seus textos per arribar a ser considerat un gènere digne de ser apreciat, i molt menys arribar a ser considerada òpera espanyola.

El desconcert de definició del gènere, de la seva infravaloració, portà molts músics a expressar-se a favor o en contra de la sarsuela, defensant-la o criticant que portés aquell mot en lloc d'òpera còmica, per exemple. Entre els defensors de

---

<sup>44</sup> Subirá, J. op.cit. pàg. 191

la música espanyola destaquen les figures de Felip Pedrell, amb un manifest titulat "Por nuestra música". Un altre procliu a aquesta posició fou Emilio Arrieta, que en relació a l'obra *Una vieja*, amb lletra de Camprodon i música de Gaztambide, opinà el següent en el seu discurs de tancament del curs escolar 1884-1885:

"A la bellísima obra que vamos a admirar, la llamó su insigne autor 'ópera cómica', nombre que debió haberse preferido por todos nuestros compositores al de Zarzuela... El malhadado nombre de zarzuela ha causado más daño a la Ópera Cómica española, en la opinión general acerca de su verdadero carácter e importancia artística, que sus envidiosos y los necios que no la comprenden. La Zarzuela no es ni más ni menos que lo que en Francia se llama Ópera Cómica, es decir, la ópera con escenas habladas, tal como también se viene cultivando en Alemania, muchos lustros ha, por escritores y compositores célebres, sin que a nadie se le haya ocurrido en aquellos ilustrados y afortunados países lamentarse de esta clase de espectáculos, calificando de híbrido e indigno del arte, como aquí lo hacen los que más están obligados a respetarlo".<sup>45</sup>

Afegia a aquestes frases una llarga relació de títols d'obres que es representaven a Alemanya, de Mozart, Beethoven, Weber, Marschner i Nicolai, i a França, amb les signatures de Meyerbeer, Auber i Rossini, que ell considerava amb la seva forma de trets semblants a la sarsuela, sense que cap autor fos titllat amb el deshonorós nom de "sarsuelero". No estava d'acord Arrieta que es pretengués canviar el nom de sarsuela pel d'òpera i que d'això en depengués *la dignidad nacional, la tranquilidad del Estado, y hasta las buenas cosechas*, com deia ell amb to sorneguer. Un altre autor que expressà els seus dubtes pel que fa a l'adscripció de les seves obres sota el nom de sarsuela o d'òpera, encara que els productes fossin idèntics, fou Ruperto Chapí. Un dels exemples fou amb *El rey que rabió* a la que qualificà d'òpera còmica, quan *Mujer y reina*, d'iguals característiques l'anomenà sarsuela.

Molts altres autors s'expressaren contra l'adopció del mot 'sarsuela' per al gènere de teatre líric. Pedro Antonio de Alarcón, autor de *El sombrero de tres picos*, va escriure que la sarsuela només podia existir en tant que espectacle burlesc, que simbolitza no ja els progressos i tendències d'un art naixent, sinó la deliberada caricatura d'un art *cuyas miras fueran mayores y más solemnes a la vez*. La seva posició fou escèptica pel que fa a la creença de veure en la sarsuela la llavor del teatre líric, de l'òpera ni tan sols la música espanyola.

<sup>45</sup> Emilio Arrieta, en el seu discurs com a director del Conservatorio de Madrid, durant el repartiment de premis de cloenda del curs 1884-1885.

Un altre defensor de l'òpera espanyola fou Rafael Hernando el qual va impulsar i acabar de donar forma a la sarsuela moderna. Defensava Hernando que pel fet de ser la sarsuela un gènere essencialment còmic, no podria donar una justa idea dels avantatges que donaria l'òpera. Barbieri, contrari a aquesta idea, li va recordar que justament *El barbero de Sevilla* venia a demostrar l'errori d'aquesta posició.

Un altre que mostrà simpatia per l'òpera davant la sarsuela, encara que sense rebutjar-la del tot fou Luis Carmena y Millán, del qui transcriurem una carta, recollida de l'arxiu personal de Subirá, adreçada a Barbieri i en el que lamenta la posició de molts crítics musicals i la seva posició visceralment contrària a aquella:

“ [...] ¡ Ay, si todos los críticos fueran como V. otro sería el estado de nuestros teatros! Pero cuando los artículos de periódico se escriben sobre la mesa del comedor de los artistas o empresarios; cuando la dirección y explotación de los tres primeros teatros de España está entregada a un Rovira, un Ducazcal o un Salas, creo que han de ser vanos los esfuerzos de V. para que las artes teatrales, hoy descarriladas, vuelvan a marchar por el buen camino, y menos aún cuando la actitud del verdadero público es tan indiferente, que permite la tiranía de empresarios incapaces, ejercida por conducto de hambrientos gacetilleros y asalariados aplaudidores...”<sup>46</sup>.

El 1840 el prevere Josep Rius, de les Escoles Pies, va també afegir-se a la línia de defensa de la llengua castellana en el teatre líric, advocant per la creació de l'òpera espanyola. Per a demostrar la idoneïtat de la llengua castellana, va traduir una òpera italiana, *El Belisario*, llibret de Cammarini i Donizetti per a demostrar-ho, apart de realitzar un complex i exhaustiu anàlisi fonològic d'ambdues llengües. Afirmà que

“[...] Después con la incongruencia de cantar y representar en lengua estraña en un país, pondré á la vista la precisión que hay de que se cante y represente en la lengua vulgar ó conocida, para con la inteligencia de la letra poder entrar en los secretos, análisis y gusto de la música. Y como esta parte del idioma tien España en el suyo ventajas indisputables, probado que en ella no faltan poetas y músicos compositores, quedará demostrado que para tener Ópera Nacional, basta el querer y trabajar al efecto”<sup>47</sup>.

A continuació donà una llarga explicació de les causes de la difusió i implantació de l'òpera italiana arreu i també a l'Estat espanyol, lloà la quantitat de músics que

---

<sup>46</sup> Carta escrita a José Asenjo Barbieri per Luis Carmena Millán, amb data de 17 de juny de 1880.

<sup>47</sup> Del seu discurs “En el que se manifiesta la necesidad y conveniencia de Ópera Nacional”, publicat a la Imprenta de Joaquim Verdaguer de Barcelona el 1840.



havia donat el país (Cuyàs, Carnicer...) i insistí en la necessitat de que escriptors i músics compositors treballessin en la mateixa línia de qualitat.

El músic que defensà amb més ardor la creació de l'òpera espanyola fou Tomás Bretón. Fou ell qui publicà sengles manifestos a favor de l'òpera nacional enfront la paraula sarsuela, com veurem en el capítol següent.

El públic, relativament preocupat per aquestes disquisicions, mostrava cada cop més interès per la música teatral genuïnament espanyola. Les sarsueles passaren a adquirir, mercès a la maduresa de la seva estructura i a l'aprofundiment dels arguments més actes, moltes d'elles, tres. Semblava una gran novetat que una sarsuela pogués abastar l'extensió de tres actes i tractar temes greus en lloc de només divertiments o temes còmics.

Ben segur trobaríem molts autors a favor o en contra de la sarsuela, de la seva consideració de producte com a tal o de la seva esperada derivació a l'òpera nacional; com en totes les posicions defensades amb actituds contraposades i ardents, uns i altres tenien una part de raó i una part equivocada, perquè la sarsuela ni era ni havia estat *un dechado de vulgaridades a granel*, ni l'òpera era... *la expresión de la belleza suma*. Seria obvi afirmar que moltes sarsueles són infinitament millors en quan al seu contingut i música que segons quines òperes, i a l'inrevés.

#### **1.4.1. Tomás Bretón i la seva defensa de la música nacional:**

Un dels defensors més apassionats de la música espanyola fou Tomás Bretón<sup>48</sup>. Encara que hom associa Bretón només amb la seva sarsuela *La verbena de la Paloma*, a través de la seva extensa obra es pot comprovar la seva gran preparació musical. Fem referència a aquest fet perquè és creença popular que el músic autor de sarsueles és un músic "menor" que només sap escriure obres

---

<sup>48</sup> Tomás Bretón. (Salamanca 29/12/1850- Madrid 2/12/1923). Des molt petit, demostrà les seves facultats per a la música. Al catorze anys era ja "concertino" de l'orquestra del teatre local. Va estudiar al Conservatori de Madrid, pagant-se els estudis tocant als teatres. Durant aquests anys, composà un gran nombre d'obres considerades "menors". El 1872 guanyà el premi de composició del Conservatori. El 1874 escriví les seves primeres sarsueles i després vàries òperes, com *Guzmán el Bueno*, representada al Liceu de Barcelona. El 1881 obtingué una beca per a estudiar a Roma on va començar a escriure *Los amantes de Teruel*. Tornà de l'estranger es posà al front de la Sociedad de Conciertos. Va escriure més òperes, com *Garín*, estrenada també a Barcelona. L'any 1894 va escriure *La verbena de la Paloma*, i el següent *La Dolores*, ambdues de gran èxit. Autor de gran nombre de composicions, òperes, simfonies, serenates, suites, poemes simfònics, quintets per a piano i corda, peces corals... Alier, Roger, *El libro de la zarzuela*, ed. Daimon, 1982

d'aquell gènere. No és comesa d'aquest capítol desmentir aquesta afirmació però més endavant tornarem amb el tema. No deixa de sorprendre que qui és reconegut avui en dia per una sarsuela, quasi exclusivament, la rebutgés de manera tan ferma, encara que feia distincions entre la sarsuela seriosa i les obres menors i fàcils que s'oferien com a entreteniment al públic.

Tomás Bretón considerava la sarsuela com un gènere caduc i que s'havia de donar pas a l'òpera nacional. Al llarg de la seva vida, va defensar amb gran fe aquesta posició, escrivint sengles manifestos en dues èpoques diferents: el primer discurs amb el títol *Mas a favor de la ópera nacional*, escrit l'any 1885 i *La ópera nacional y el Teatro Real de Madrid*, de l'any 1904.

“Teniendo noticia el que subscribe del ofrecimiento que el actual Gobierno<sup>49</sup> de España ha hecho para favorecer el desarrollo del Arte lírico nacional, y de lo esencial del informe emitido por la Sección musical de la Real Academia de San Fernando á este propósito; teniendo además la evidencia de que, siguiendo el procedimiento en dicho Informe aconsejado, jamás se llegará al logro de lo que la opinión pública, el Gobierno y la respetable familia musical ambicionan, acometo este trabajo para demostrar

1º La conveniencia de plantear la Ópera nacional en España.

2º Lo infructuoso y negativo de los medios propuestos por la Academia; y

3º Los que á mi juicio nos conduzcan al término anhelado, con breves consideraciones sobre lo que es y debe ser la Ópera Nacional española ...”

Bretón emprà per a defensar la seva primera part de la seva proposta l'exposició que havien fet el 9 d'octubre de 1855 a les Corts Constituents, un grup de 58 artistes entre els que es trobaven Baltasar Saldoni, Emili Arrieta, Hilarión Eslava, José Inzenga, Miguel Sarasate, Francisco Asenjo Barbieri, entre molts altres il·lustres músics. Comencaren lamentant-se del què havia estat l'habitual vers la música pròpia del país: la desatenció per part dels govern, fos quin fos, llevat d'honroses excepcions:

“Si el cúmulo de vicisitudes y transtornos políticos que han afligido á nuestra patria durante algunos años no han permitido á los Gobiernos fijar su atención sobre las mejores susceptibles y que reclama la cultura del país, es un deber para todas las clases del Estado elevar su voz á los altos poderes, revelando sus necesidades y sus legítimas aspiraciones. [...] La música, en su historia, es el termómetro de la civilización de los pueblos [...] y consultamos cuál es el estado de la música en Europa, Alemania, Italia, Francia, Inglaterra, nos responderán que, acordándola el más firme y decidido apoyo, invierten sumas considerables para sostener el Arte...” (es refereix al

---

<sup>49</sup> 1885: El 28 de novembre d'aquest any havia mort el rei Alfons XII; regnava la reina regent Maria Cristina de Haubsburg.

musical). En medio del más deplorable abandono – fa referència a Espanya- arrastra una vida incierta [...] Tiempo es ya, señores diputados, que desaparezca tan lamentable abandono, y que bajo el amparo de un Gobierno ilustrado y protector de las Bellas Artes, reciba la música el impulso vivificador que tanto necesita para su engrandecimiento”.

Continuà el discurs parlant de la riquesa i varietat de la música popular espanyola, de la penúria de molts músics, obligats a emigrar a l'estranger per tal de poder desenvolupar el seu art. La seva proposta per a remeiar aquesta situació fou la següent:

1r. La creació de la gran òpera nacional sota la protecció del Govern de Sa Majestat .

2n. Que el Teatre Reial fos destinat a aquella fi.

3r. La dotació d'una subvenció anual suficient per fer possible aquest espectacle.

Bretón lloà la proposta dels 58 músics però diferia en el punt segon, advertint que l'òpera italiana estava molt consolidada al país i proscriure-la produiria un efecte contraposat. Creia pel contrari que... *La Ópera nacional reinará absolutamente en el Regio Coliseo cuando por sus méritos y bondades lo merezca; cuando la opinión pública la imponga.*

Bretón es preguntà sobre el debat que s'originà en el si de les Corts Constituents, ja que el que se'n derivà fou un redreçament de la sarsuela, amb la creació d'un nou teatre; que deu anys després, hagué de subsistir amb espectacles de màgia, revistes i quadres plàstics per la seva efímera existència, important el gènere bufo francès, deixant la sarsuela abandonada, fins i tot d'aquells qui n'havien rebut bons beneficis. Continuà Bretón lamentant que grans músics, que havien escrit notables sarsueles, fessin en aquells moments obres de baixa qualitat musical, en definitiva, obres “alimentàries”, malgrat perdre així l'autoritat moral.

Considerava Bretón que la sarsuela era un gènere que diferia tant del drama com de la comèdia, com també de l'òpera.

“Todo cantante que haya pisado las tablas una vez, dirá, sin el menor esfuerzo, la breve é insignificante parte hablada y en prosa que contienen *Mignon, Las bodas de Fígaro, Las alegres comadres de Windsor*,... y otras. En cambio ninguno se encontrará capaz de declamar las importantísimas y extensas frases dramáticas en toda clase de metros poéticos de *El molinero de Subiza, El anillo de hierro, La Guerra Santa*...”

Atribuïa a aquesta errada de forma el decaïment de la sarsuela seriosa, perquè tal dificultat implicava ser un excel·lent actor a l'hora que un bon cantant. Creia, doncs, que la sarsuela quedava “petita” per aquelles obres líriques de gran embalum literari i musical. Rebutjà l'opinió que l'òpera nacional hauria de néixer en partícules, considerant *que una ópera española puede ser hoy, no solo el resumen de lo que de bueno hayan hecho los compositores españoles, sino hasta el reflejo de lo que hagan los maestros contemporáneos en Europa.*

Prosseguí el seu discurs amb unes consideracions sobre els recursos econòmics de que disposava la sarsuela, amb un cor mixt pel cap baix de 40 persones i altres tantes de músics, amb un pressupost de 2.000 a 2.500 pessetes diàries, considerant que l'òpera en necessitava molt més, per donar un espectacle brillant i no desacreditar-la més. Veia impossible que un teatre pogués alternar sarsueles i òperes a la mateixa temporada, donat que els artistes, no essent un cor fix, havien de desplaçar-se necessàriament a altres teatres i localitats per a la seva subsistència.

A continuació, el seu discurs desfeia la caduca i equivocada idea d'assignar pàtria a la música, que considerava la més universal de totes les arts.

“ [...] nó habiendo ó nó debiendo haber entre obras y obras más diferencia que las que determinan la diversa raza, los diversos temperamentos y la propia personalidad. El ‘aire’ popular y característico aparece cuando el personaje ó la escena lo requiere. Así se vé que Gounod pone un Wals en la Kermesse del *Fausto*... Mozart un aire español en la serenata de *Don Juan*, Auber un bolero en *Los Diamantes de la Corona*...”

Defensà Bretón l'ús de la llengua castellana per a la producció operística nacional argumentant que

“La predilección que aún muestran por el italiano, no es hija más que de la costumbre y de preocupaciones, que desaparecerán el día en que se oiga una de tantas notables óperas como componen el repertorio general, en puro, rico y bello castellano”.

I passà finalment a fer la seva proposta per tal que el país gaudís d'un únic gènere líric, digne per a tots. Plantejà la necessitat que durant la temporada es representessin no menys de vuit òperes espanyoles, totes elles d'un gran valor musical i literari, posant d'exemple: *Marina, Don Fernando el Emplazado, Roger de Flor, Mitrídates*, etc. Sobre l'èxit de públic d'aquestes, fa aquesta crítica anàlisi:

“Se han representado, sí, pero en campo extraño y á veces hostile; y esto no obstante, las mas de ellas han merecido elogios de la crítica. Solo que, como nuestro género no está impuesto, como los artistas del Real se renuevan con frecuencia, como cada uno de ellos tiene su repertorio especial y los notables vienen contratados con tales prerogativas que impiden á las empresas tener autoridad ni criterio propios, como al público de aquel teatro les es indiferente la ópera nacional, y como el autor de la ejecutada está solo y desamparado, se hace imposible repetir ninguna, yendo a parar al panteón del olvido, quitando al compositor español, en los mejores años de su vida, las más patrióticas, nobles y dulces ilusiones que nunca abrigar pudieran”.

Bretón atribuí la manca d'èxit de les òperes al fet que no es deixaven consolidar pel públic. Deia en quin grau esperava el públic tal ària o tal duo perquè coneixia d'antuvi l'obra, cosa que no podia arribar a apreciar en una d'espanyola perquè no se li havia donat prou temps per a fer pòsit a la memòria del públic, convertint-la en una peça familiar. També va fer propostes sobre la formació d'una companyia estable d'òpera, formada per artistes i músics espanyols. Proposà que juntament amb les òperes de repertori italià, s'anessin estudiant les espanyoles, per tal de crear un repertori propi. Creia en la definitiva caiguda de la sarsuela seriosa reafirmant la seva opinió de que d'aquella no en podria sorgir l'Òpera Nacional.

“La necesidad de que el compositor español salga de esta atonía, de esta inercia fatal que le aniquila y hace dudar, si vive en un país civilizado ó en el que el bárbaro espectáculo de los toros es la manifestación más alta de su actividad”.

Sobre la continuació de la sarsuela seriosa -està ben clar que de les sarsueles d'entreteniment, de baixa qualitat literària i musica fàcil, no en volia saber res- afirmava que si ha agradat al públic continuaria fent-ho, encara que pensava que no havia beneficiat a l'art persones que havien escrit *El Grumete* i després escrivissin *El Potosí submarino*. Proposà que el Govern destinés la meitat dels ajuts per pensava atorgar a la sarsuela a l'òpera nacional. Criticà també la indefinició del públic que havia deixat d'anar a veure una excel·lent sarsuela seriosa com *El Nudo gordiano* per anar a veure obres del gènere bufo. Acabà el seu discurs amb una defensa de les idees abans expressades:

“Los que tienen intereses creados en la Zarzuela seria opinan que por ésta vendrá – es refereix a l'òpera nacional- Yo opino al revés, como he demostrado [...] No soy enemigo ni de la Zarzuela, tal cual yo la entiendo, ni de los dignos artistas que la cultivan, entre los que tengo el honor de contar muchos amigos. Creo que, conteniéndose en sus justos límites, vivirá siempre y vivirá bien sin

necesidad siquiera de que nadie la auxilie...”<sup>50</sup>

Tomás Bretón s'equivocaria com es demostrà amb el temps. Per desgràcia, no reeixiria mai el projecte de portar als teatres d'òpera, òperes espanyoles i cauria definitivament el popular gènere de la sarsuela, com es podrà constatar ens els següents capítols.

#### **I.4.2. La composició de música de sarsuela, un sentiment d'inferioritat**

Bretón continuà amb la seva defensa aferrissada per portar als escenaris l'òpera espanyola. El 5 de febrer de 1904 pronuncià una conferència a l'Ateneo Literario, que portà per títol *La Ópera nacional y el Teatro Real de Madrid*<sup>51</sup>. Començà el seu discurs plantejant el següent axioma:

“La Ópera Nacional se implantará en España, muy poco tiempo después de que quieran que se implante los diez, quince ó veinte escritores que se ocupan de asuntos musicales en los periódicos de Madrid [...] Pónganse de acuerdo [...] y verán desaparecer como por arte de encantamiento la influencia extranjera, muy principalmente la italiana, tan funesta para nuestro Arte, que lo va aniquilando y confinando á los menguados límites del género chico y aún del ínfimo, amenazando con tornar a la jácara y canción de plazuela, livianos antecedentes de la insignificante Tonadilla”.

Bretón plantejà en aquest punt el problema mai no resolt de la dignificació de la música espanyola, sempre infravalorada davant qualsevol composició musical estrangera, encara que aquesta fos de més baixa qualitat artística. Al nostre propi país sempre s'ha donat prioritat al que provenia de l'estranger perquè era, en essència, millor pel fet de ser-ho. Encara que aquest complex d'inferioritat atacà alguns camps de les arts, en el que el més paradigmàtic és en el camp musical. A l'estranger es valora molt més la música espanyola que a l'Estat espanyol. Músics estrangers han lloat la música espanyola i alguns d'ells, fins i tot han incorporat melodies o les han copiades literalment, en els molts i coneguts exemples que hom ja sap a través de les obres generals de la història de la música i més concretament, de la sarsuela. Continuà el seu discurs exposant la següent interpel·lació:

“¿Se cree que la Ópera Nacional Española es cultivar exclusivamente el repertorio grande o

<sup>50</sup> Bretón, Tomás, *Más en favor de la ópera nacional*, Madrid 1885, Biblioteca Nacional, M./163-14

<sup>51</sup> Bretón, T. *La Ópera Nacional y el Teatro Real de Madrid*, Madrid 1904 – Biblioteca Nacional de Madrid – M/158-6

pequeño de obras compuestas por autores españoles, con asuntos típicos de la tierra o episodios de su historia, cuya música esté inspirada en los cantos, tonadas y bailes populares? [...] En casi todos estos países – es refereix a països d'Europa – hay teatros de Ópera nacionales en los que se ejecutan las óperas más famosas, propias y ajenas; y son nacionales en cuanto que lengua principalísimamente, directores, cantores, músicos, coristas, pintores, bailarinas, comparsas... todos los elementos que intervienen en la representación de una ópera, son del país; y luego, partituras y partes fueron allí mismo y en la lengua nacional editadas. Esto es lo que prácticamente debemos entender en España por Ópera Nacional”.

### **I.4.3. L'oposició de Bretón a la invasió lírica italiana:**

Un dels pilars d'aquest discurs de Bretón, consisteix en la defensa a ultrança que les obres cantades ho siguin en l'idioma del país i, a Espanya, naturalment, en castellà. Posà el dit a la nafra quan va acusar el públic, els crítics i empresaris de no haver-se sabut treure de sobre la nefasta influència, imposada en altres èpoques, de la poderosa òpera italiana, posició que continua estant vigent avui en dia. Vegi's sinó les cartelleres dels teatres d'òpera del país i miri's el repertori. El més possible és que no s'hi representi cap obra d'autor espanyol, ni cap cantada en les diverses llengües de les autonomies. En canvi, és molt possible que trobem fins i tot obres estrangeres traduïdes al català, castellà o altres, quan les dels autors del país dormen en el més tràgic oblit:

“¡Aquí de la admiración, de la estupefacción, del asombro en muchos de los que me escuchan ó lean esto, sin que falte de parte de algunos, la compasiva piedad por quienes sustentamos tal opinión! - ¿Cómo –pensaran- renunciar al *Dio* y al *diavolo*, al *ciel* y á la *terra*, á los *morrá*, *verrá*, *porrá*, al *abborro*, el *rapisca*, y sobre todo al sublime, imponderable y fascinador *mai piú*....? Confio en poder probar lo absurdo, lo monstruoso que resulta el tener que defender en Madrid [...] la lengua nacional con aplicación al canto [...] La lengua mejor para ser cantada, si ha de expresar algo, es la propia”.<sup>52</sup>

I a continuació passà a exposar quina havia estat la causa del rebuig de la llengua pròpia pel que fa al cant: “Una de las rutinas que se oponen á que esta idea se abra paso, es la de creer que la lengua italiana es infinitamente superior a la española”. Aquesta és una de les raons cabdals que addueix Bretón per a la defensa de la llengua pròpia, en aquest cas, de la seva, del castellà. Però aquest problema també ha de fer-se extensiu a altres llengües de l'Estat espanyol. Per exemple, a Catalunya, es

---

<sup>52</sup> Prevere José Rius

gaudeix de les òperes italianes i no se'n canta cap ni una en català. Es tradueixen operetes procedents d'altres països i es tenen en l'oblit obres musicals d'autors tan insignes com Morera, Clavé, Sagarra, etc. Continuava relatant Bretón un incident que tingué amb el senyor Gailhard, director de la Grand Opera de París: "Tratábamos conversación y a las pocas palabras me dijo: Pero ¿cómo consienten ustedes que en este Teatro se cante todavía en italiano, poseyendo una lengua tan rica como la española? - Yo, Mr. Gailhard no lo consiento, es el público, es la crítica quienes así lo quieren...- *Lo que nos falta es público y crítica preparados para esa transformación*".

Bretón expressava la seva convicció que amb l'ajut de la premsa, que volgués escoltar realment i després opinar i no a l'inrevés, el favor del públic també seria diferent vers el text cantant en llengua castellana.

Afegí Bretón una altra incidència en la què en un diàleg entre erudits de la música, s'expressà que a França només l'Estat subvencionava i donava suport a les òperes franceses i no a les italianes, cosa que no passava a l'Estat espanyol ni de lluny, deixant als músics i llurs obres en la més gran indefensió davant el mercat. Els empresaris no arriscaven res i posaven en escena de manera reiterada totes aquelles obres italianes o d'altres països que ja sabien que els reportarien beneficis. "¿Es que cantada en italiano la obra francesa, alemana o española, cambia de naturaleza y aumenta su valor? ¿Es que una ópera tiene en italiano más mérito que en su lengua propia?"

Bretón exposà que la seva obra *Garín* va ser la que va donar més bons resultats de taquilla quan es va estrenar al Teatro Real, més que qualsevol de les altres italianes del repertori convencional. Es preguntava doncs: "¿Qué más, señor, puede exigirse a una obra española para ser considerada de repertorio, que cumplir en taquilla tan bien...? Porque es de toda evidencia que cuando una obra da tan excelente resultado, es porque el público la oye con gusto... El público es el factor principal".

Sobre la sarsuela, malgrat ser justament cantada en l'idioma del país opinà:

"No se si por sentimiento o por lisonja han dado algunos en decir que nuestro género chico es admirable, superior y verdadero tipo del Arte nacional [...] no debiendo, por consiguiente, preocuparnos otra cosa... ¡Considerad que es tan poca la cantidad de Arte que se necesita para brillar en es género, que hay quienes brillan en él muy justamente y de aquel estan ayunos por completo [...] la enseñanza en serio de la Harmonia y la Composición son en nuestro país del todo inútiles, porque el Arte musical español es fatalmente insignificante."



Aquest punt també és molt interessant d'analitzar: per un costat, Bretón mostra el seu rebuig vers les sarsueletes fàcils que estaven de moda al moment. Peces de poca durada que s'oferien com a mer entreteniment, sense gaire pretensions, a un públic majoritàriament popular que es gastava cinc cèntims en veure un petita peça, cosa que no li comportava cap destorb econòmic. De fet, era –salvant les distàncies- com veure aquests programes pretesament teatrals que ofereixen les televisions cada dia, en els què els incidents no deixen de ser els mateixos que els pot passar a ells, els de la vida quotidiana.

El segon aspecte, és mes profund: sempre han patit els músics de l'Estat espanyol un sentiment d'inferioritat vers el que és estranger. És poc coneguda la producció d'altres peces musicals escrites pels músics autors de sarsueles: és força estesa la convicció que com diu Bretón *la música española es solo la que se escribe en ritmo de seguidillas, jota ó habanera*. Seria llarga la llista si es relacionessin els títols i tipus d'obra, de tan gran complexitat com la de qualsevol músic, si es vol considerar com a llistó alt un d'estranger, que abasta des l'oratori, misses, simfonies, música de cambra, cançó, i un llarguíssim etcétera. Informació, per altra banda, a l'abast de qualsevol que tingui interès a conèixer-les en les obres generals de música.

“El día que del Teatro Real desaparezca la lengua italiana, habrá recobrado España un territorio que Italia, Francia y Alemania tienen hoy en feudo”.

Plantejà Bretón que no era qüestió que quallés el drama líric espanyol, sinó que es cantés en aquest idioma les obres dels drames lírics italians, alemanys o francesos. Pensem que és aquí on Bretón s'equivocà, ja que es contradeia ell mateix en dir que la millor llengua per expressar un pensament és la pròpia de qui ho està escrivint. Només cal veure quin contrasentit seria obligar a cantar unes seguidilles traduïdes a l'alemany o un lied al castellà. Encara que és habitual aquest darrer, hom sap que el sentit profund de les paraules es perd. El seu desencís per la manca d'ajut, de suport als músics i a la música espanyola, portà Bretón a prendre aquesta posició.

#### **I.4.4. Òpera o sarsuela, qualificació a conveniència**

No tots els autors tenien tan poc valorada la sarsuela. Alguns d'ells optaren per convertir les seves sarsueles en òperes, com fou el cas d'Emilio Arrieta amb *Marina*. Francisco Alonso tenia el propòsit de convertir una de les seves obres més populars, *Curro el de Lora* (1926) en òpera. També *La chavala* (1898) de López Silva i Fernández Shaw, amb música de Ruperto Chapí va creure's adequada per a ampliar-la i fer-ne una òpera. Què és el que feia tan diferent una d'altra? Res, si ens atenem a la mateixa arbitrietat amb què els mateixos autors tractaven la qualificació de les seves obres. Per a exemplificar aquest aspecte, és ben reveladora una carta de Carlos Fernández Shaw a Amadeu Vives, escrita el 27 de juny de 1897, el qual volia adaptar el llibret de l'obra de Francisco de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, carta en la que li recomanava que l'estrenés en forma de sarsuela enlloc d'òpera, com preferia Vives:

“Yo opino como ya le dije a Llanas que se manifestó conforme con mi parecer que la obra lírica ‘Entre bobos anda el juego’ debe ser, por lo menos de primera interviú, una zarzuela. A ello se presta su carácter y argumento y no es una cosa ciertamente despreciable un libro cuya parte hablada fuera íntegra o poco menos, del mismo Rojas Zorrilla”...Després de rebutjar la seva estrena en versió d'òpera, diu que “... para ópera cómica, sí, pero a eso podríamos llegar más adelante con relativa facilidad, haciendo enlaces entre todas las situaciones musicales principalísimas”.<sup>53</sup>

Així doncs, la subtil línia que separava la concepció d'òpera, d'òpera còmica o de sarsuela, consistia només en l'èxit de públic al moment d'estrenar-la ja que, més endavant, es podia reconvertir en una altra cosa. Ni el text, ni el contingut, ni la música eren determinants. Finalment, l'obra fou entrenada amb el nom de *Don Lucas del Cigarral*, sarsuela en tres actes i en vers, llibret adaptat de Tomás Luceño i Carlos Fernández i música de Vives. L'acció es desenvolupava a Toledo, en una típica finca d'estiueig anomenada popularment “cigarral”.

A l'inrevés, el mateix Carlos Fernández Shaw aconsellà Amadeu Vives reconvertir *Doña Francisquita* en òpera per a donar-li sortida a l'estranger:

“La carta de ese señor – es refiere a Linares Becerra, el fill del qual és diplomàtic a Anglaterra- que considero sincera, demuestra á nuestro juicio la conveniencia de meditar sobre si se vería labor productiva la de convertir la obra en ópera, para que la puedan hacer artistas capacitados en

<sup>53</sup> Epistolari Amadeu Vives, caixa I. El subratllat és seu.

el extranjero y ahora que la Supervía, Fleta y Mardones y otros cantantes españoles podrían darla a conocer...”<sup>54</sup>

Malgrat tots els entrebancs, ja fossin deguts a les preferències dels qui governaren, la pressió italianista, la manca de recolzament institucional al desenvolupament d'un gènere més sòlid, que es traduïa en millors cantants, interpretació de la música amb el nombre de músics per a la qual es va pensar l'obra, més assaigs, més temps per a produir llibrets de qualitat; malgrat tot, diem, la sarsuela, a finals del segle XIX era l'espectacle predilecte dels ciutadans i no sols es mantingué dempeus amb l'arribada del nou espectacle de masses, el cinema, sinó que foren compatibles fins a límits inimaginables i poc coneguts.

---

<sup>54</sup> Íd. Epistolari Vives. Íd

## CAPÍTOL II

### II.1. L'ARRIBADA DEL CINEMA: COEXISTÈNCIA AMB EL TEATRE LÍRIC

Molt sovint s'ha atribuït a l'arribada del cinema la davallada de l'èxit de la sarsuela com espectacle autènticament popular enfront del nou que arrossegava per la seva novetat les classes populars, així com de la pèrdua d'espectadors al teatre. Ben al contrari, es podrà comprovar com ambdós espectacles persistiren i es desenvoluparen en una interacció molt interessant, que hauria d'afavorir-los tots dos: al teatre líric, la sarsuela, perquè veuria portats a la pantalla una quantitat molt important del seu repertori; al cinema, perquè prendria d'aquell arguments entenedors, interioritzats pel públic des de feia anys. Cal destacar que per al cinema, les romances i escenes de sarsuela, conegudes pel públic, resultaren una beta important de filmació de pel·lícules. Tot eren avantatges: la curta durada d'aquelles, la possibilitat d'obtenir decorats i vestuari molt fàcilment –ja que s'estaven portant a les taules en aquells moments o eren de repertori habitual- i la possibilitat d'enregistrar amb diferents sistemes (cilindres de cera i altres) o acompanyar en directe la música. Tant el teatre líric com el cinema es fixaren també, com a base dels seus arguments, en fets de la vida quotidiana. Molt sovint, primer encetava la posada en escena el teatre líric i immediatament després el cinema. Ambdós espectacles aprengueren a conviure cedint-se elements: la sarsuela incorporà fragments filmats o personatges i accions del món del cinema i aquest, portant a la pantalla les conegudes escenes de sarsueles, tan apreciades per un públic popular i proper.

Com s'aconseguí aquesta relació d'equilibri? En primer lloc, cal deixar clar que la sarsuela havia estat un espectacle interclassista i intergeneracional, qualitat que li continuava assegurant l'èxit, malgrat la irrupció del cinema. Diem interclassista perquè aplegava tant les classes més populars, l'obra, la menestrala, com la petita burgesia. No tot eren sainets. Cal pensar en llibrets escrits per grans autors com Santiago Rusiñol, Josep M. Folch i Torres, Víctor Mora, Serafí "Pitarra", Ignasi Iglesias, Apel·les Mestres, Calderón de la Barca, Gustavo Adolfo Bécquer, José Zorrilla, Julián Romea, sarsueles inspirades en obres de Víctor Hugo... amb

incursions fins i tot de polítics com Bonaventura Gassol<sup>55</sup>, Antonio Cánovas del Castillo<sup>56</sup>, Mariano José de Larra i a la part musical, músics de la categoria d'Enric Morera, Anselm Clavé, Amadeu Vives, Carles Pahissa, Felip Pedrell, Enric Granados...<sup>57</sup>. Era intergeneracional perquè permetia anar al mateix espectacle tots els membres de la família, grans i petits. Per aquest motiu, des del naixement del nou espectacle, el cinema, degut a la gran popularitat que gaudien les sarsueles, adaptaren aquestes com a recurs del nou espectacle, que oferia una gran varietat de temes, no sols de caire local, sinó literaris, fantàstics, picarescos, de comèdia, dramàtics, etc., doncs ja s'ha pogut veure en el capítol precedent la gran versatilitat d'aquest gènere.

### **II.1.1. Alguns exemples d'incorporació dels nous invents dins els arguments de sarsuela:**

No sols no es feren la competència el teatre líric i els nous invents, destinats a atreure l'atenció del públic, sinó que la sarsuela incorporà aquestes novetats com arguments propis. Veiem uns quants exemples:

*El fonógrafo*, titulada "invento en un acto y en verso", original de José del Castillo y Soriano, amb música d'Isidoro García Rosetti, va ser estrenada al Teatro Recoletos el 28 d'agost de 1885, situant-se l'acció a l'any de l'estrena<sup>58</sup>.

*El fonógrafo ambulante*, titulada "zarzuela en un acto y tres cuadros", en prosa original de Juan González, música de Ruperto Chapí, va ser estrenada el 24 d'abril de 1899, al Teatro Apolo, emplaçant l'acció a Andalusia, a l'època actual, de l'obra<sup>59</sup>. Els papers principals foren per als millors cantants de la lírica del moment: Pino i Mesejo.

<sup>55</sup> Ventura Gassol va escriure un poema dramàtic en tres actes, amb partitura musical original del Josep Barberà, titulada *La Dolorosa*. Aquesta obra, inspirada en una rondalla, va ser estrenada al Teatre Romea l'11 de maig de 1928. Institut del Teatre E.9547 N.

<sup>56</sup> Amb el pseudònim de Vascano, va escriure un "juguete cómico-lírico" de títol *La condesa está durmiendo* amb música de Joaquín Taboada, estrenada al Teatro de las Maravillas de Madrid el 30 de juliol de 1895.

<sup>57</sup> La Societat General d'Autors i Editors de Catalunya conserva al seu arxiu, secció lírica, més de 400 obres escrites en català, entre les que en destaquen obres de reconeguts autors. Continuen en l'oblit més penós, ja que ningú sembla interessar-se per aquestes obres musicals, preferint-se reposar una i altra vegada les mateixes i de reduït repertori.

<sup>58</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura 1991, registre 1.520.

<sup>59</sup> Íd., registre 2.819

La trama és molt senzilla: Frasquito pretén que la seva filla Araceli, es casi amb l'alcalde del poble. Ella està enamorada d'Antero Palomeque però saben que el pare no permetrà el seu casament. Al poble arriben uns ambulants amb un fonògraf amb el qual podran escoltar, tal com diu el llibret, *l'Espinto gentil, de Gayarre; la Patti amb les àries 'Sulle labra dolce baccio...'*, *Juan Bravo en 'El canario más sonoro'*; *Domínguez haciéndonos reir explicando el cuento del gitano; a Castelar en 'Señores diputados, la emoción me hace temblar'*. Antero ordeix una trama fent-se passar per un diputat que va al poble a "comprar" els vots i se les enginya per enregistrar al cilindre del fonògraf una declaració d'amor per Araceli, que és posada en lloc dels anteriors i escoltada per tothom. Al final tot acaba bé i el pare autoritza el casament dels joves.

El més interessant d'aquesta sarsuela és comprovar la varietat de cilindres que s'enregistraven, no sols de música, sinó de discursos i de tota mena.

*La linterna mágica*, titulada pels seus autors de "revista en un acto, dividido en seis cuadros y varios cristales", original de Fermín Gil de Aincildegui y José Burgos y Tamarit, amb música del mestre Rapiña (no es cita el nom), va ser estrenada en el Teatro Apolo d'Almeria el 25 d'agost de 1893, desenvolupant-se l'acció en l'any mateix de l'estrena<sup>60</sup>.

*Cuadros disolventes*, "apropósito cómico-lírico-fantástico inverosímil en un acto y cinco cuadros, en prosa y en verso", original de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, amb música de Manuel Nieto, va ser estrenada al Teatre Príncipe Alfonso de Madrid el 3 de juny de 1896. Encara que no hi ha cap referència al cinematògraf, si que en trobem a la llanterna, a l'escena VI, quan l'empresari i la revista busquen novetats. Una d'elles és la llanterna màgica –aparell precedent del cinematògraf- a través de la qual un mag francès mostrarà tot una sèrie de quadres musicals, tant de cançó com de dansa. Les indicacions d'escena són que l'escenari ha d'estar totalment fosc, amb només un focus de llum per tal d'il·luminar l'acció. Al final, tenia els cuplets de Gedeón, el diputat, en el to habitual de sàtira política<sup>61</sup>.

*Fotografías animadas o El arca de Noé*, titulada pels autors "problema cómico-lírico social en un acto, original y en verso refundido el libro por sus autores Ruesga y Prieto y la música por el maestro Federico Chueca", va ser estrenada al Teatre Príncipe Alfonso el 30 de juliol de 1897. Com serà habitual en aquesta etapa, molts personatges són de caire al·legòric o personificacions d'invents: en

<sup>60</sup> Íd. registre 2.776

<sup>61</sup> Ibídem, registre 5.426. 5.427 i 5.428

aquest cas, es tracta del telèfon i del cinematògraf. Les indicacions d'atrezzo per a la primera escena són aquestes: un gran saló amb un aparell de cinematògraf sobre un trípode i al fons, un telèfon.

La trama tracta del tema recurrent de la Sarsuela Gran que es veu foragitada pel "Chico". Hi ha varies referències a sarsueles conegudes, com *La Viejecita*, *La marcha de Cádiz...* A l'escena X, el Telèfon i el Cinematògraf visiten Don Noé per a que dictamini qui dels dos és millor invent. Cadascú defensa les seves qualitats, adduint a favor seu que *hoy es el Cinematógrafo el mejor de los inventos... pues yo a la fotografía doy color y movimiento...* El Telèfon presenta una escena de comunicació i quan arriba el Cinematògraf, presenta el *Sueño de un estadista andaluz...* en el que l'esmentat subjecte prova de dormir; quan es fa fosc, surten tres nimfes amb els cartells 'Contribuciones', 'Impuestos' i 'Aduanas'. El malson continua amb l'aparició d'un indi i un insurrecte cubà, ambdós amb armes. Un ianqui surt per la paret del fons, i també un "aparegut", amb una daga i una espalmatòria sense espelma, que espanta l'home que finalment es desperta<sup>62</sup>. A continuació, el Cinematògraf presenta *La feria de Sevilla*, típica escena de sevillanes, tipus de film de molt freqüent ja que durava el mateix que un número musical. Els personatges deixen Don Noé que reflexioni sobre ells i se'n van<sup>63</sup>.

*El fonocromoscop*, titulada "*revista cómico-lírica en un acto, siete cuadros, doce vistas y dos intermedios*", amb lletra de Rafael Abellán i Luis Constante, amb música de Eduardo G. Arderius i Luis Floglietti, va ser estrenada al Teatro Martín el 22 de febrer de 1903.

*¡¡Al cine!!*, "*caricatura madrileña en un acto, dividido en dos cuadros*". Amb lletra i música de Ramón López Montenegro, va ser estrenada al Gran Teatro de Madrid, el 22 de març de 1907, situant-se l'acció al mateix lloc i època. Al final, tenia els cuplets del "Catapúm" per repetir Aquesta sarsuela començava el primer quadre amb aquestes paraules: "*¡¡ Al cine!! ¡¡Al cine!! ¡ Aquí está la más grande, la más potente, la más asombrosa creación de los modernos espectáculos*"<sup>64</sup>, recreant la veu de l'explicador a l'entrada, narrant el contingut dels films a presentar, l'ambient i els tipus de personatges assistents al cinematògraf... Més endavant, veurem una descripció detallada d'aquesta sarsuela.

*El cine de Embajadores*, sarsuela en un acte i quatre quadres, amb llibret d'Antonio M. Viegol i música de Rafael Calleja, va ser estrenada al Teatre Apolo el 29 d'abril de 1908. Encara que el context se situa ni més ni menys que en una

<sup>62</sup> Al cinema de trucatges de principis de segle, autors com Segundo de Chomón empraran aquest recurs del malsons i aparicions propis del teatre popular en llurs films, com a *La maison hantée*, de 1904, entre altres.

<sup>63</sup> CTLE, registres 6.269 i 6.270

<sup>64</sup> Íd 3.828 i 3.829

carnisseria, fan promoció del negoci mitjançant la comparació del mateix amb una sessió de cinema, amb noms relacionats amb la “sang i la carn”. Al final, s’especifica la descripció del “Cabaret de los Apaches<sup>65</sup> i <sup>66</sup>. A Barcelona, va ser prohibida la seva representació pel Govern Civil.

*Cine Fantomas*, “*fantasía cómico-lírica bailable en un acto, en prosa y en verso*”, amb cinc quadres i una apoteosi, amb llibret de Ricardo González del Toro i música de Jerónimo Giménez, va ser estrenada el 2 de desembre de 1915 al Teatro Novedades<sup>67</sup>. El protagonista i fil conductor dels diferents quadres és un personatge cinematogràfic: Fantomas, personatge del qual s’havien fet dos films en dates immediatament precedents: *Juve contre Fantômas* (1913), producció francesa de 45 minuts, dirigida per Louis Feuillade, interpretada per l’actor René Navarre i *Fantômas contre Fantômas*, rodada l’any següent pel mateix director. En aquest film hi surt l’apatxe, un personatge que també trobarem a la sarsuela.

El quadre primer porta per títol: *Por la nubes*. En aquest, en un decorat de fons en amb edificis representatius de Madrid, Barcelona i París, apareix Fantomas, que convoca els pillastres, “trinxaires catalans” i els apatxes femenins i masculins. Els diu que *Como el cine poco a poco, siendo va cosa perdida, a pesar de los oscuros, y las films de duración... els vol demanar col·laboració per a fer una mena de desfilada del successos generals, amb música, balls i escenes estrangeres i locals*.

El quadre segon té lloc a la porta d’un cine. El Sereno i Nicasio s’enamoren de dues cares, que després esdevenen de cos sencer (a les anotacions de llibret s’indica que poden aparèixer nues). Fantomas els empeny a deixar les mullers i anar amb elles. Quan arriba Sabina, la dona del Sereno, Fantomas l’obliga a prendre el lloc del seu marit.

El quadre tercer és un número d’espectacle, barreja de gitanos que piquen el mall, amb dones amb mantons de Manila, toreros, argentins... tot adient per a lluïment de balls diversos. Segueix una escena del vailet que vol ser torero i la mare no ho permet.

El quadre quart, Fantomas i Sabina, en un fons de tela de cinematògraf, on es projecten els anuncis. Sabina arrossega Fantomas al cine per trobar el seu marit; aquest li respon que totes les dones es pensen que quan un marit “desapareix” és que ha anat al cine... Al final d’aquesta escena, s’indica que s’haurà de fer fosc i per projecció cinematogràfica, mostrar el següent rètol: “Fantomas y la señora Sabina van al juzgado para pedir un auto de prisión contra el sereno por rapto...”. Al llibret també indica que, cas de no poder-se projectar l’anunci, es pot posar un decorat.

<sup>65</sup> El terme “apache” fa referència a una persona de mal viure dels suburbis de la ciutat. Es va començar a emprar aquest terme als malfactors de París.

<sup>66</sup> Íd. registre 7.230 i 7.231

<sup>67</sup> Ibídem, registre 2.908



Al quadre cinquè, Sabina va al Palacio de la Ilusión, on també arriben el Sereno i Nicasio. Al final de l'escen, Fantomas acaba amb unes frases, fent referència als humans *...y sueñan con una ilusión, de que los una la paz!* En aquest moment s'obren les gàbies i apareixen set noies amb les banderes de França, Bèlgica, Anglaterra, Itàlia, Rússia, Alemanya i Àustria. Després, un esfera en la que es recolza la Pau, donant una ram d'olivera a les noies. A un costat de l'esfera, l'Oncle Sam tocant la guitarra i a l'altra, una Maja.

*Cinematógrafo Nacional*, “revista cómico-lírica en un acto y siete cuadros”, amb lletra de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, amb música de Jerónimo Giménez, va ser estrenada el 10 de maig de 1907, al Teatro Apolo<sup>68</sup>.

L'acció se situa a Ibèria, a l'època actual. Benito, un pobre desgraciat, mancat de recursos, intenta suïcidar-se en un parc de Madrid. Se li apareix la “Chispa Eléctrica” aconsellant-li per sortir de la misèria muntar un cinematògraf, però no un de qualsevol, sinó un en el què es mostrin els films “nacionals”. Així, apareix un nou cinematògraf i les pel·lícules escollides que mostraran tots els defectes que pateix Ibèria, a través dels seus personatges, sobretot els polítics del moment. En el quadre quart, s'ataquen els consums i el “fielato” pel qual han de passar tots els personatges. No poden entrar els pernils de les marques Llibertat, Igualtat i Fraternitat i en canvi passen lliurement els religiosos de totes les ordres. En el quadre cinquè es satiritza la invasió de “sicalipsi” que patia Madrid en aquells anys. Al final hi ha una apoteosi en la que l'electricitat (en sentit simbòlic, la llum) i el Progrés il·luminen l'escena i a Espanya. Al quadre tercer, hi ha un diàleg entre la Chispa i Benito en el què aquella li demana que les tracti molt bé, ja que les pel·lícules són “delicadas y muy quebradizas”.

*Cuatro películas del cinematógrafo Imperial*, sense atribuir cap més nom que el de “pel·lícules”, originals de José López-Amor Giménez i música de Fernando Díaz Giles, dient exactament “alumnos de segundo y primer año, respectivamente, de la Academia de Infantería. Los autores se lo dedican a sus compañeros de la Escuela de Ampliación. Estrenada en el teatro que se improvisó en la 1ª Compañía de la Academia de Infantería la noche del 8 de diciembre de 1907. Al final, cuplés para repetir”<sup>69</sup>.

*Películas andaluzas*, sarsuela en un acte, en prosa i vers, original, lletra i música, de Francisco Palomares del Pino, va ser estrenada a Madrid el 1909<sup>70</sup>.

*Películas madrileñas*, qualificada pels autors de “sesión cinematográfica en un cuadro y cuatro películas, en prosa y verso”, amb lletra de Pedro Baños i José Manzano i música de Francisco A. de San Felipe, va ser estrenada al

<sup>68</sup> CTLE, registres 5.412, 5.413 i 5.414

<sup>69</sup> Op. cit. registre 3.725

<sup>70</sup> Íd. registre 4.926

Novedades el 3 de desembre de 1907, situant-se l'acció a Madrid, a l'època actual<sup>71</sup>. Els personatges principals, que condueixen els diferents quadres són el cinematògraf i el memorialista. Els quadres tenen nom de “pel·lícula primera”, “segona”, etc. A l'escena primera, arriba al despatx del memorialista el cinematògraf que demana que l'anuncii. El memorialista li ofereix seient però aquest no vol perquè ... *Yo soy activo, ligero, instantáneo y estoy siempre en continuo movimiento. Sigo la marcha del tren, y copiando sus efectos hago creer al que observa que es él el que se está moviendo...* i continua amb aquesta interessant descripció de qualitats: *A los objetos en marcha los aplico al mismo tiempo los sonidos, los colores y matices y el efecto es doblemente realista...* El cinematògraf li ofereix comprovar la semblança exacta a través de les *Películas Madrileñas*.

La primera pel·lícula porta per nom *¡Circulen!* amb un decorat de la Puerta del Sol i tots els diaris del moment: *La Correspondencia, La Ilustración, Blanco y Negro...* que es disputen mèrits amb els setmanaris. El vell rellotge també apareix, acabant el seu discurs dient que no vol saber res dels “anglesos”. Arriba Madame Pimentón, una cantant entrada en anys, envoltada per un cor de joves que se'n riuen. També prenen vida com a personatges les cantonades, queixant-se cadascuna de la seva situació. S'afegeix un cor d'anuncis i apareix el personatge del Petróleo Gal.

La segona pel·lícula es titula *¡Se acabaron las feas!* En un decorat modernista, el protagonista és el signore Vellutini, amb les seves “masseurres” que ofereixen els seus serveis per a l'embelliment de les dones.

La tercera és *¡Ande el movimiento!* ambientada en un jardí de Madrid. El Parc reflexiona sobre ell mateix, apareixen els policies i els pillastres Badanas i Chupamixtos; després, una mare amb la seva jove filla, acompanyada pel “pollo” que la festeja. També apareixen Neptú ebri que s'expressa amb un pretès gallec i la Cibeles, abillada de “chula golfilla”. Un altre personatge és l'afeminat Flor de Mayo<sup>72</sup>. Després, els tres restaurants de moda. A continuació, apareix el Poble, cansat i arrossegant un pas en el que hi ha els rètols de ‘Impuestos’, ‘Contribuciones’, ‘Epidemias’, ‘Catástrofes’, ‘Cargas’... que es queixa del pes que ha de suportar. S'acaba l'obra amb una apoteosi, *Lo castizo*, en el que es donen visques a la gent madrilenya i a Espanya. Al final, es cantaven els cuplets del Petróleo Gal i dels policies.

*Su majestad el cine (Salón Moderno)*, “apropósito cómico-lírico, casi revista, en un acto, en prosa y verso”, original de José González Ampuero i José Rafart, amb música de Vicente Romero, va ser estrenada al Cinematógrafo Salón Moderno el

<sup>71</sup> *Ibidem*, registres 695 i 696

<sup>72</sup> A les indicacions del llibret es diu que si es preveu que aquesta escena pot portar problemes, es pot suprimir.

19 de juliol de 1906<sup>73</sup>. Una altra versió, amb el nom de *Salón Moderno*, d'Enrique Povedano i música de Pablo Luna, va ser estrenada al Teatre Barbieri el 29 de desembre de 1909<sup>74</sup>. Comença el pròleg amb la intervenció d'una mena d'explicador que presenta els personatges i què els passa a l'obra, tal com es feia al cinema primitiu. El mateix diu: *¡Señores, buenas noches! Soy el prólogo, que, á la manera del teatro antiguo, anuncia la comedia...*”, explicant tot seguit les vicissituds de don Cornelio, al qual la senyora fa merèixer aquest nom; un director d'un teatre de “Variatés”, que va rebent les ofertes d'una cantant, d'un jove que fa monòlegs, un cantant italià, les germanes Mongolfier, una mare excantant que presenta la seva filla amb moltes qualitats “físiques”, etc.

*La última película* “revista en un prólogo y varias cintas cinematográficas” original de Luis de Larra, música de Valverde i Torregrosa, va ser estrenada al Teatro Cómico el 20 de maig de 1913, amb els dos màxims representants de l'escena lírica i teatral del moment: Loreto Prado i Enrique Chicote. Aquesta sarsuela és una de les mostres més clares de la relació i assimilació del cinema dins l'espectacle líric, no sols pels seus personatges, sinó per la tècnica emprada. Els personatges, seguint l'estil del moment, són nombrosos, molts d'ells, al·legòrics com el cinematògraf, el teatre, les varietés, el sentit comú, Mr. Cameló (nom afrancesat del director del cinema) i tots els de l'escena lírica habitual: el mosso de corda, els músics d'orgues de maneta, la portera, els nuvis, els guàrdies...

El primer quadre es titula justament *El baúl misterioso ó una plancha de la autoridad*, prenent el nom d'un film de ficció i trucatge, probablement semblant al realitzat el 1904 per Segundo de Chomón titulat *La valise de Barnum*. L'acció d'aquest quadre tenia lloc al Madrid actual (de l'estrena). Tots els personatges que hi surten no parlen, sinó que expressen el què els està passant per mitjà de la mímica, com al cinema: Es tracta d'un jove enamorat que es desespera en saber que la seva estimada es casarà amb un vell per interessos de la família. En intentar segrestar la noia per salvar-la, la portera fa fora al jove i als mossos que el volen ajudar; llavors, segresten la portera, li prenen la roba i el noi es disfressa; l'escena d'embolic s'acaba entrant tots al bagul i sortint-ne per ordre de l'autoritat. Llavors, Mr. Cameló talla l'escena i diu que estan rodant *El baul misterioso*: “Soy el director de la casa ‘Cameló y Compañía’ que impresiona películas en colores, en combinación con el fonógrafo y que tiene montado á este fin un teatro, con artistas, bailarinas, decorado, sastrería, y cuanto es necesario para el negocio”. A l'al·locució del director es troben recollides un gran nombre de dades sobre el cinema: Primer, que es projectava en combinació amb el fonògraf per a reproduir la veu; segona, que la pel·lícula era “en colors”.

<sup>73</sup> Op. cit. registre 2.824

<sup>74</sup> Arxiu teatre líric de la SGAE de Barcelona

Recordem que en aquells anys s'emprava el sistema d'acoloriment manual, fotograma a fotograma, així com també el virat d'una sola tinta mitjançant un codi de colors que donava més intensitat a la seqüència. Una darrera dada molt interessant: Mr. Cameló té al seu abast tots els recursos propis del teatre, tant líric com de varietés (decorats, sastreria, i els artistes, cantants i coristes, adequats al tema).

El director els anuncia que es disposa a impressionar el film *La danza de los Dioses*. Així comença el quadre segon. Les indicacions del llibret són clares: a les taules hi ha d'haver un aparell d'impressionar pel·lícules, amb una maneta girada contínuament; un aparell de reproduir discos i que l'embocadura del decorat ha de ser "modernista", talment com solien estar decorats molts cinematògrafs aquells temps. Al fons, un decorat de l'Olimp amb tots els deus mitològics. Mr. Cameló pregunta al vigilant què li ha semblat el rodatge de l'escena, responent aquest "Lo que más me ha gustado, es que el fonógrafo marcha tan unido á la fotografía, que parece que los que hablan y cantan son los personajes y no los discos fonográficos..." responent Cameló *¡Esa es la perfección de mi invento!*, frase carregada d'ironia, ja que justament el que era habitual era la desincronització d'ambdós aparells. L'escena segona d'aquest quadre és de tipus satíric, ja que es presenta davant d'ells el Sentit Comú -el seny - que els diu que va haver d'emigrar i quan ha tornat, tot està pitjor... El vigilant diu que podria haver-lo "impressionat", és a dir, filmat, però Mr. Cameló li diu que aquesta pel·lícula no seria cap novetat, ja que tothom sap que a aquest país no n'hi ha de seny.

La "pel·lícula" de l'escena IV, porta per nom *¡La lucha por los garbanzos!* essent els personatges el Teatre, famèlic i derrotat; Varietés, amb vestit de carrer, i Cine, triple amb malla i trusa negra<sup>75</sup> amb un rat-penat d'adornament al cap, guants negres llargs i gran escot. El Teatre es queixa que està "cesante", queixant-se de que les Varietés i el Cine li han pres el públic. Ambdues volen seduir-lo amb les seves cançons. Varietés canta *Ven, ven y ven, vente público conmigo...* mentre Cine canta *Apaga la luz y vente al cinematógrafo y verás que bien lo pasas si te acompaña tu novio*. Segueix una divertida escena en la que tots parlen de les virtuts de cada espectacle. El Cine diu que no s'impressiona de res a causa del que veu a la foscor en què *todos son mancos*. Una altra referència clarament cinematogràfica rau en la frase que li diu Mr. Cameló a Cine, quan aquest se'n va: *¿Quo Vadis?* fent al·lusió al film del mateix títol estrenat l'any 1912<sup>76</sup>. A continuació Teatre i Varietés canten els cuplets de *Los bebés y el catecismo*. La pel·lícula que s'impressiona a continuació és *Los fenómenos*, sàtira del món taurí, amb un torero geperut amb la cara del Conde de Romanones, amb el padrí i un toro de cartró. L'escena següent, breu, parla d'un personatge que ve de Barcelona, que ja ha fet 1.127 viatges a Madrid i que no vol morir sense arribar a ser president. El quadre quart porta per nom *Por los aires*, sortint només unes aviadores fantàstiques.

<sup>75</sup> Peça de vestuari, com un pantaló bombat i curt, que es subjectava a la part alta de la cuixa.

<sup>76</sup> *¿Quo Vadis?* (1912) d'Enrico Guazzoni es va estrenar amb acompanyament especial de 150 veus al cinema Gaumont Palace de París, el més gran d'aquella època, mentre a Londres es va mantenir vint setmanes a l'Albert Hall, amb 20.000 butaques, essent vista per la família reial. Des de començament del segle XX, productores italianes havien rodat ja vàries versions del mateix tema. És a dir, era un tema cinematogràficament ja molt conegut. *Historia Universal del Cine*, ed. Planeta, 1982.

A la següent escena, un Orfeó pretén que Cameló filmi la seva actuació, que resulta ser força desastrosa. Al quadre cinquè, *Los morraleros*, un grup de nens fan d'exploradors, cantant una cançó també satírica en la que proclamen ser els defensors de la Constitució. Per acabar, una escena amb músics amb orgues de maneta tocant una peça que canten les venedores de flors. A continuació, els actors principals, cantaven els cuplets abans esmentats. Tenia escrita una escena escrita per a benefici de l'actor Enrique Chicote, que es podia posar segons les necessitats de la representació<sup>77</sup>.

*Las aventuras de Max y Mino* o *¡Que tontos son los sabios!* Presentada com "Película sensacional" en tres parts, de Carlos Arniches i José Jakson Veyán, estrenada al Teatro Apolo el 28 de desembre de 1914<sup>78</sup>. Com que integra varis elements de projecció, es veurà amb més detall al capítol següent.

### **II.1.2. Els temes cinematogràfics a les sarsueles:**

El costum d'emprar temes cinematogràfics persistirà, convertint-se en quelcom habitual fins i tot a l'etapa del cinema sonor:

*¡Ris-Ras!*, humorada còmica-lírica en un acte, dividida en tres quadres i sis aparicions, llibret de Francisco de Torres i Antonio Paso (fill), música de Pablo Luna i Manuel Penella, estrenada al Teatro Martín el 4 de desembre de 1928, situava la seva trama a Madrid i a la ciutat cinematogràfica de Los Ángeles<sup>79</sup>, essent aquest un cas d'ambientació geogràfica.

*Héroes de la pantalla*, caricatura en un acte i tres quadres, llibret d'Eduardo Haro i Joaquin Aznar, música de Manuel Quisland i Badia, és un exemple d'identificació dels protagonistes de la sarsuela amb les estrelles de moda del moment: la protagonista, que es diu Berta, és comparada a la "Bertini"<sup>80</sup>, famosa actriu italiana, pel seu amic i company d'aventures, molt semblant al cinema negre nordamericà en el que els protagonistes es fiquen en grans embolics. Tots els malfactors –els apatxes- tenen malnoms o cognoms anglesos, com als films. A l'escena III, per exemple, Berta porta una gavardina i una gorra "apatxesca" i ell igual, però amb un barret "Frégoli". La trama té molta similitud amb el cinema,

<sup>77</sup> CTLE, registre 3.505

<sup>78</sup> Ramos, Vicente, *Vida y teatro de Carlos Arniches*, Alfaguara Madrid, 1966

<sup>79</sup> CTLE, registre 6.925

<sup>80</sup> Francesca Bertini, actriu italiana (Florència, 11-4-1892 / Roma, 13-10-1985)

com per exemple el nen que en realitat és fill d'un noble, que el van segrestar de petit; robatoris entremig, etc.

Les sarsueles també empraren com a recurs per als seus arguments personatges o ambients relacionats amb el cinema:

*La señorita del cinematógrafo*, una opereta en tres actes de A.M. Willner i R. Buchbinder, amb música de Karl Weinbergen, va ser adaptada al castellà per Emilio G. Del Castillo i la música per Pablo Luna. Va ser estrenada al Teatro Cómico de Madrid el 15 de maig de 1916, situant-se l'escena i època al mateix lloc. Tenia cantables separats, cosa que demostraria el favor del públic vers aquesta obra <sup>81</sup>.

*La taquillera del cinema*, va ser escrita per Alfons Roure amb música de J. Demon i Pasqual Godés <sup>82</sup>.

*Laurel y Hardy en la India*, i *Laurel y Hardy en Egipto*, fantasies de Tomás i Carlos Hill Heredia i música de J. Gardey Cuevas, estrenada el 1950 i 1951, respectivament, al teatre J. Quintero de Sevilla, en dates molt tardanes, que explica la persistència de l'estima dels temes i personatges cinematogràfics dins la sarsuela.

Per últim, encara que de fet el què es pretenia és fer un joc de paraules adreçada a fer una paròdia de l'òpera *Lohengrin (El caballero del cisne)* es troba un curiós *Lorencín, el camarero del cine*. Aquesta, en un acte, precedida de pròleg i dividida en quatre quadres, amb lletra de Salvador María Granés i música del mestre Arnedo (no costa el nom), va ser estrenada a l'Apolo de Madrid, el 24 de juliol de 1910. L'acció tenia lloc a Escalzaperros, a l'època de l'obra <sup>83</sup>.

I com a darrera mostra de simbiosi entre sarsuela i cinema, va ser un recurs molt emprat a les sarsueles la integració posant com a qualificatiu de l'obra "pel·lícula", així com també usar títols i personatges, ambients, situacions, referències a estrelles de la pantalla... tot allò que era propi del cinema. Veiem uns quants exemples:

---

<sup>81</sup> Op. cit. registre 2.861 i cantables 2.862

<sup>82</sup> Arxiu de la SGAE de Barcelona, secció teatre líric.

<sup>83</sup> CTLE, registre 2.976

*¡Delirium tremens!*, pel·lícula sensacional en un acte i sis quadres, llibret de Salvador Maria Granés i Ernesto Polo, música de Joaquín Valverde (fill) i Rafael Calleja, estrenada el 28 de desembre de 1906 al Gran Teatro de Madrid. L'acció es desenvolupava als quadres 1r, 2n i 6è a Madrid, el 3r i 4rt a París i el 5è a Sant Petersburg<sup>84</sup>.

*El Rata Primero*, pel·lícula policíaca madrilenya, en un acte, de José Pérez López i música de Cayo Vela i Enrique Bru, va ser estrenada al Teatro Novedades de Madrid el 30 de maig de 1913, ambientada en els barris baixos de Madrid amb els seus personatges típics: la Clavelitos, venedora de flors, la Beata, la perruquera, una cupletista, el xurrer, els guàrdies, el sereno i el protagonista, el Rata Primer, sorgit del trio de pispes, "rates", de la sarsuela *La Gran Vía*.

*El incendio de Roma*, pel·lícula còmic-lírica de llargmetratge, en un acte i quatre quadres, de Pedro Muñoz Seca i Pedro Pérez Fernández i música del mestre Barrera, estrenada al Teatro Cómico el 23 de maig de 1914. Loreto Prado i Chicote feren els papers principals. El títol fa un joc de paraules amb els films italians de l'època, però no té res a veure amb l'argument: Dos escultors joves Julio Roma i Currito Valdemoros, que passen moltes penalitats, decideixen cadascú pel seu costat cremar l'estudi per tal de dissimular que no tenen fet el monument que ha d'inaugurar-se immediatament i pel qual ja han rebut una bestreta que s'han "menjat". Currito ha llogat a un museu una mòmia per tal de reproduir millor el monument. Després de l'incendi, tant Julio com Currito es pensen que el cadàver que han trobat a l'estudi és el de l'amic; ambdós volen redimir llurs culpes al convent i acaben coincidint a casa dels pares de Currito, on se sabrà la veritat i es perdonaran mútuament.

*La Mary-Tornes*, pel·lícula còmica lírica en dos actes, de Manuel Quisland Botella, amb la col·laboració de M. Ribas, P. Badia, A. Torres del Álamo. A. Asenjo Pérez i música de E.G. Gamero, va ser estrenada el 18 d'octubre de 1912 (no s'indica el lloc).

*Monterograff*, revista cinematogràfica en prosa i vers, en un acte, llibert de Joaquim Montero i música de Montserrat Ayarbe, estrenada el 23 d'octubre de 1914 al Teatre Soriano de Barcelona. D'aquesta revista, se'n van estrenar dues

---

<sup>84</sup> Íd. registre 2.943

més, és a dir *Monterograff 2n i 3r*; el segon, el 19 de novembre del mateix any, pels mateixos autors i el tercer, el 3 de desembre, però amb música de Cassià Casademunt. En comprovar les dates d'estrena quasi simultànies de les tres obres, es pot deduir l'èxit que tingueren.

*El telón de anuncios*, revista satírica lírica i ballable en vuit quadres, lletra de Joaquim Montero i Josep Amich Bert, música de Rafel Millan, estrena l'any 1920.

*Un miracle a Barcelona ó la qüestió és passar l'estona*, pel·lícula extravagant en tres quadres, llibret de Joaquim Montero i música de Na Càndida Pérez Martínez, estrenada a Barcelona el 1922.

*La borda (La vida d'una dona de la Rambla)*, pel·lícula parlada per Joaquim Montero i Josep Amich Bert. No consta data d'estrena.

*El boxeador por amor*, pel·lícula-sainet amb cantables en tres parts i un epíleg, original de Pedro Martínez y Vidal, estrenada el 1929.

*La mujer de aquella noche*, guió de pel·lícula sonora, en tres actes, llibret de Luis Manzano i Manuel de Góngora, música de Federico Moreno Torroba, estrenada al Teatro Larra de Madrid el 14 de setembre de 1932, per la Compañía Lírica de Mateo P. Guitart. L'acció tenia lloc a Andalusia, el primer acte en un cortijo; el segon i tercer a Sevilla <sup>85</sup>.

*La pipa de oro, 'revista de aventuras galantes a modo de película sonora, en tres partes (las dos primeras sin interrupción) divididas en nueve cuadros'...* amb llibret d'Enrique Paradas i Joaquín Jiménez, música dels mestres Rosillo i Mollá, estrenada al Teatre Romea de Barcelona el 4 de maig de 1932.

La trama es desenvolupava al Condado de Babia, país imaginari. El vell comte vol preveure la seva successió enviant el seu fill Cirilo a conèixer món, acompanyat del sagaç Gundemaro que el porta a descobrir-ne els plaers. Coincidiran també amb Abraham Pachulí, un conspirador contra el poder, el qual, desconeixent qui són, els anuncia els plans per enderrocar el comte. A través d'un viatge on aniran a parar al país de La Higuera, on hi ha el que es fa passar per marit d'Azucena, enamorada de Cirilo i d'una estada al país habitat i governat només per "evaristes" que s'han deslliurat de les servituds del vestir, Cirilo rep llurs atencions. A l'acte segon, van a parar a un fumador d'opi, on Pachulí li dóna una bomba i el convida a fumar la pipa d'or. És un parany per a convertir el comte Cirilo en un inútil que rebutja les dones i fer triomfar la revolució. Arriba a palau

---

<sup>85</sup> CTLE, registre 4002



una doctora que ha de certificar que Cirilo està en plenes facultats o se l'ha d'inhabilitar. Les "arts" de la doctora fan retornar al Cirilo al seu estat primer i certifica que tot "funciona" correctament. El comte fa publicar al *Diario Oficial* de Babia que el seu fill Cirilo es pot casar amb una filla del poble, que no cal que sigui de la noblesa d'altres països: "Que la unión de la sangre azul con la sangre roja, ligada por los vínculos del amor, es la verdadera democracia".

### **II.1.3. ¡¡Al cine!!, Eclipse de sol i Los Guapos, tres modes de convivència entre sarsuela i cinema:**

La convivència d'ambdós espectacles es realitzaria de varies formes: una, bescanviant-se mútuament arguments o elements un de l'altre; altra, creant a posta sarsueles que esdevindrien films de manera simultània, basats en fets de la vida quotidiana o d'esdeveniments socials. Una tercera forma seria que el film prengués el mateix nom de la sarsuela que estava "de moda" encara que no hi tingués res a veure. Per tal d'il·lustrar aquests modes, hem escollit tres sarsueles: *¡¡Al cine!! ¡¡al cine!!; Eclipse de sol o Diana y los astrónomos i Los guapos*.

#### **¡¡ Al cine!! ¡¡al cine!!**

Caricatura madrilenya, en un acte i dos quadres, llibre i música de Ramón López Montenegro, estrenada al Gran Teatro de Madrid el 22 de març de 1907. Dedicada a Felipe Pérez Capo, aplaudit actor còmic. Els principals papers foren interpretats per Loreto Prado i Enrique Chicote. Al llibret s'indica l'existència d'una partitura per a piano de la *Casa Vidal, Llimona y Boceta*.

Al repartiment figuren els mateixos personatges estereotips que podríem trobar en un espectacle popular: Miss Palangani, la Bella Salada, Julia, Señá Melitona, una mamà, una senyora, una senyoreta, una mossa, una florista, una "cocotte", una institutriu, el soci, l'intendent, el polític, el cavaller, un vell verd, Mr. Gaché, el doctor Frescales, Catapúm, don Escolástico, uns rústecs, guàrdies, "un i altre", Pepito, noi venedor, un pillastre, acomodadors, el pianista, un fàmul (criat d'un col·legi), expenedor de bitllets. Espectadors, col·legials, nens i militars "sense graduació".

Per a la decoració de l'escena es dona al llibret precises instruccions, amb un plànol inclòs: "Escena dividida. La sección de la derecha representa el interior de una barraca cinematográfica. Servicio de bombillas eléctricas. La sección de la

izquierda es el vestíbulo del pabellón. Estará iluminado con uno o dos focos eléctricos y, convenientemente dispuestos, se verán negros carteles anunciadores con letra blanca del 'Cine'... Cortina, tablado, piano con banqueta, bancos de general, filas de sillas de Preferencia. Gran órgano de barraca, decorado muy llamativamente...”, descripció que reproduïx força fidelment una barraca de cinema de fira.

Quadre I:

Un fàmul porta els col·legials en fila de dos, els quals prenen seient als bancs, mentre ell compra els bitllets. Els nens canten:

*No existe negocio  
Que llene tanto el plato  
Como un aparatito  
De proyección  
En el salón  
De un barracón ...  
Es el mejor invento  
Que se ha visto en el mundo  
El mágico portento  
De proyección  
En un salón.*

Escena II:

Arriben la Señá Melitona i Julia, amb llurs mantons. S'aturen fins que l'orquestra acaba.

Escena III:

Mentre Julia espera Melitona, arriba el "Socio", tipus madrileny, fatxada i lleig que li demana si està sola, intentant amb tota mena de floretes, com *menumento de Isabel la Católica*, lligar-se-la però la noia no li fa cas i se'l treu de sobre.

Escena IV:

Arriba la Melitona; el Socio persisteix i les convida a veure "*dos ú tres películas en el azjunto establecimiento cine-mato-grafico*". Accepten a condició que no obri més la boca.

Escena V:

L'Intèrpret: home que parla escoltant-se, des la porta del barracot crida amb tonalitat de "cotorra adolescent", tal com diu el llibret... Els vianants s'aturen; sona un timbre:

"¡¡Al cine!! ¡¡Al cine!! ¡ Aquí la más grande, potente, la más asombrosa creación de los modernos espectáculos! ¡Sí, señoras y caballeros, sí! A pesar que hay lenguas viperinas que nos estan poniendo a chupar de un burro, nada puede la envidia contra el cine. El teatro ha tenido que pasar por las horcas claudinas y rendirse ante la película. No se puede comparar el cinematógrafo con el teatro. Al cine viene el doble, el trípode, el cuadrúpedo número de espectadores. Y no así como quiera, sino que vienen damas de alto cuplet y caballeros con más orgullo que Don Rodrigo en la

arca. Los empresarios de zarzuela, todavía no han vuelto de su apocalipsis al ver el excremento <sup>86</sup> que está tomando el cine; y, aunque todos se empeñan en tomar el rábano por las orejas, y sacarnos defectos, y decir que el día menos pensado la vamos a diñar, ya vendrá el tío Paco con la baraja y ellos serán los que se mueran sin decir este ni oeste. ¡Ánimo, señores! ¡Aquí no hay chistes verdes como en *La vida es sueño*, *Loyengrín*, y otras obras sicalípticas de Sorolla o Mariano Benlliure! ¡Aquí no se cantan cuplés indecentes como en el *Juan José* ó en *Sansón y la lila*! ¡Aquí no pican las pulgas como en los teatros! ¡Ande la película! ¡¡Al cine!! ¡¡Al cine!!”

#### Escena VI:

Van entrant al cinematògraf tota mena de personatges: soldats, dames, cavallers, dones del poble, obrers, trinxeraires,...

Comenten els avantatges d'anar al cine; la senyora amb fills, perquè és més econòmic; el cavaller, perquè no hi ha *sicalipsis*, mentre l'altre li respon que al teatre tot són *celos mal reprimidos* –en al·legoria a la frase de *La verbena de la Paloma* -, amant rebutjat que recorre a la navalla i un casament per acabar la funció.

L'altre li respon que les pel·lícules són diferents: un noi que roba gallines, corre per valls i rius perseguit per 12 ó 14 persones; un saltejador que roba un automòbil, corre per valls i rius i és perseguit per 20 ó 30 perseguidors. Un bandit que fa descarrilar un tren i és perseguit per 40 ó 50 viatgers per valls... Es pot comprovar com s'era ja de crític a les sarsueles amb la reiteració de temes vistos una i altra vegada al cinema.

#### Quadre segon, escena I:

En aixecar-se el teló es veu el pianista, els acomodadors, una florista, un noi venedor de caramels, un “vell verd”, el “socio”, la Melitona, la Julia, mare amb fills, col·legials, cavallers, institutriu, paletos, Pollito i núvia...

La Julia es queixa que el soci la toca; aquest respon que com que no pot parlar ho fa per “senyals”. Hi ha més protestes de tocaments quan s'apaga el llum. Mentre, es projecta al llenç un film que anirà explicant l'intèrpret. El pianista toca un vals:

*Cuadro primero. El Vesubio. Imponente volcán situado en las inmediaciones de Buenos Aires. En la última erupción que le ha salido a éste volcán, agomitó por su catre gran cantidad de llamas, muebles y perros muertos; lo cual produjo la espantosa catacombe de San Francisco de Cális Fornia (Vuelve la luz).*

*Cuadro segundo. El general japonés señor Oyama, vencedor de los alemanes en la célebre batalla de Lepanto. El bravo general está con Felipe II firmando el tratado de París, y no se les ve desde aquí porqué estan dentro de la casa que hay a la derecha (Luz)”.*

---

<sup>86</sup> Noti's la quantitat de paraules mal dites, a posta, per provocar la rialla fàcil.

Protestes pel barret de la “cocotte”, que molesta el públic:

*“Cuadro tercero: Cercanías de Constantinopla, según San Mateo...*

*Número segundo del programa. La célebre cantante inglesa miss Palangani, procedente de la Gran Ópera de París, que en obsequio al respetable público cantará en español. Nota. La señora Palangani padece estos días un catarro bastante regular y se recomienda, por lo tanto, la benevolencia del público.*

Uno: ¡He dicho que tango!”

En aquesta escena hi ha varis elements a analitzar. Primer, la de la figura de l'explicador (aquí, intèrpret) que es va inventant tot el què surt a la pantalla, dient les bajanades més imponents. L'altra, la participació de la cantant com a número de l'espectacle, com era habitual veure-ho als programes dels diferents locals on lírica, cinema, circ, transformisme... Tot hi tenia cabuda. Observi's la petició de l'espectador que demana un tango, enlloc del que toca el pianista. Sembla que sigui una facècia del llibret, però segons testimoni oral de pianistes de cinema mut, era força habitual que el públic els demanés altres peces de moda en lloc de les previstes<sup>87</sup>.

Escena II:

Surt la Palangani que canta la romança amb cursi afectació i desafinant:

*No hay más bello placer,  
No hay delicia mayor  
Que nacer madre selva  
De la selva  
Donde el galán ruiseñor...*

El públic la segueix cantant, fet també habitual i referida a l'entrevista citada.

Escena III:

Surt miss Palangani. La florista torna a encolomar una flor al Pollito per a la seva xicota. Aquest protesta amb la frase: *¿Porqué no prohibirá los cines el gobernador?*, segurament, cosa habitual en els espectacles.

*Intèrpret: Tercer número del programa: Películas de actualidad. Ultimo adelanto del cinematógrafo sin hilos.* (Es projecta a la pantalla un paisatge de camp, pel que desfilen vàries persones miserables, amb el fardell a l'espatlla i capmoixos).

*Melitona: Rediez que triste es esto* (canvi d'imatges, ara per varis frares amb maletes a la mà).

*Intèrpret: Siguen los emigrantes. Pero estos emigran de otros paises para venir a España: nación piadosa, hospitalaria y caritativa, que nunca deja á ningún desgraciado morir de hambre.* (1.

---

<sup>87</sup> Enric Torra Pórtulas, vegi's referència entrevista data 13/3/1997.

Nota del libreto: En cada población donde la obra se represente pueden ponerse en este lugar del libro algunos cristales pintados con asuntos locales (para ser proyectados por linterna), cuya explicación correrá a cargo del intérprete).

El nen petit continua molestant fins que cau sobre el "socio". S'organitza disputa verbal entre la mare i aquest. Un diu: *Bronca en el ocho*. Els espectadors de general es posen dempeus per veure la baralla. S'acaba amb l'anunci de l'Intèrpret del número darrer: *la ventrilocura* (sic).

Escena IV:

Els anteriors; els autòmates. Fr. Frescales. Catapúm.

L'Intèrpret els presenta: *La familia del Dr. Frescales: aquí el Ninchi; esa, doña Carlota y Escolástico. El socio li pregunta perquè els han donat "garrote"*<sup>88</sup>. Surt el dr. Frescales amb accent francès: *comensagué mi tgabajo pgsentandoles á ustedes la caja encantada: último invento de Edison, pegfeccionado pog una tía suya*. El fet de presentar aquest personatge com si fos francès també era habitual als espectacles: un nom francès donava més exotisme que un de conegut<sup>89</sup>.

El Doctor (cantant i picant la caixa):

*Señog de Catapúm / hágame usted el favog....*

Catapúm:

*Aquí me tiene usted /querido profesor..  
Al público del cine / saludo muy cortés  
beso á ustedes las manos / beso a ustedes los pies.  
Por orden del maestro / voy a cantar cuplés / metiéndome con...*

En aquest moment Frescales el tanca de cop. L'Intèrpret diu: *Y se ha metido*. Frescales: *Yes*.

*Me paso la existencia / aquí en la prisión / y, en cuanto doy un grito,  
Me cierran al cajón. / Igual hace el Gobierno / con toda la nación....*

Ara intervenen els altres autòmates: Carlota, a qui els espectadors tiren boletes de paper; després surt el Ninchi, l'Escolàstic... un del públic llença una patata a la panxa d'Escolàstic. Aquest es treu la carota i diu al públic que el que hagi estat que *le va a dar expresiones denigrantes a su señora madre de un servidor...* Continua l'aldarull. Un: *Que cante la machicha*. L'ebri: *Tango!*

Escena V:

L'Intèrpret es queixa de l'agressió i presenta el darrer número, el cinquè: *la Bella Salada, copletista francesa, introduztora de nuestros cantos populares en el teatro del Fólies de Berges... de París...* que reproduïx un altre dels elements que configuraven el programa d'aquests espectacles.

Escena VI:

S'obre la cortina i surt la Bella Salada abillada a l'andalusa, amb capa torera i garrotxa de picador. Piropos del públic i cançó de la Bella:

<sup>88</sup> Garrote: cruel sistema d'execució vigent fins la mort del dictador Francisco Franco, que governà Espanya des de la caiguda de la República a la seva mort (1939-1975).

<sup>89</sup> Per exemple, Antonio Fernández Soriano es va posar l'exòtic nom de *Napoleon* amb el que seria conegut tant ell mateix com el seu establiment fotogràfic situat a Barcelona, al final de la Rambla de Santa Mònica.

*Ya esta aquí / la chula de Magdí / que tien más salego / olé!  
Que el mundo entego /...*

Segueix la cançó comparant la seva gràcia amb la de la Bella Otero. (Les indicacions del llibret diuen com ha d'incitar la Bella als paletos, mentre el Viejo Verde haurà donat instruccions a la florista per a que li porti flors a l'escenari), cosa que farà que a l'escena VII hi hagi una baralla de gelosia entre mr. Gaché, espòs de la Bella i aquell.

Escena darrera:

El Viejo li dóna una tarja per a reptar-lo en duel. Baralla entre ambdós, que arrossequen en la seva caiguda el venedor de caramels. Aldarull fenomenal. Arriben els guàrdies però s'emporten equivocadament el "socio".

Intèrpret: *Último número: Aventuras de un calcetín.*

Annex:

Cuplets del "Catapúm"

*He visto un automóvil  
A gran velocidad,  
Guiado por un joven  
De clase principal.  
Políticos de cerda  
Que van con el chofer  
Se marchan a la .....*

(Le echan la tapa y vuelve a levantarla, asomándose)

*y ya no han de volver.  
Montero, Vega Armijo,  
Canalejas, Moret,  
El conde Romanones,  
Navarro Reverter,  
Linares, Sánchez Guerra  
Y Maura Montaner  
¡Qué lástima de piezas.....*

(Le echan la tapa y queda con la cabeza afuera)

*pa el Huerto del Francés!  
Los hombres del Poder  
Nos van a reventar,  
Pues tanto alambicar  
Es ya mucho*

(amenazándole con echar la tapa)

*...moler.  
Yo digo por doquier  
Que el verles gobernar,  
Dan ganas de....*

(le echan la tapa y queda con la cabeza afuera)

*...escapar.  
¡Pero no puede ser!*

"Notas importantes:

1. Para enfocar las proyecciones se ajustará a la embocadura del pequeño escenario un lienzo blanco encuadrado en un bastidor.
2. Descripció dels autòmates: Doña Carlota, el Ninchi seran autòmates però l' Escolàstic serà de veritat.
3. El "Catapúm" estarà dins un cub geomètric, de fusta, amb un ganxo per alçar la tapa i

trampa oberta per sota on es ficarà l'actor; anirà abillat com un clown.

4. Las Empresas teatrales que no tengan facilidad de adquirir cristales pintados para las proyecciones, pueden dirigirse al reputado pintor escenógrafo D. José Martínez Garí, Castellana, 60, Madrid.

5. Las Empresas que, teniendo facilidades para ello, deseen introducir en esta obra algún número de verdaderas películas cinematográficas, pueden hacerlo en el lugar del diálogo que estime mas a propósito el director de escena, cuidando el Intérprete de conocer de antemano las películas que vayan a exhibirse para explicarlas al público durante la representación, en la forma más ingeniosamente disparatada que se les ocurra”.

Poques obres contenen tanta informació de com podia ser realment en un cinematògraf primitiu l'ambient, el context social, els tipus de personatges, la composició dels programes que es veu reflectida a la premsa del moment així com elements curiosos, però avalats per testimonis, de la relació del públic amb els actors i amb els músics.

### **Eclipse de sol o Diana y los astrónomos**

La interacció entre vida quotidiana, teatre líric i cinema era tan intensa que fins i tot es van escriure sarsueles i rodar films dels mateixos temes, coincidint amb els moments que acabaven de ser notícia a la societat. Un exemple paradigmàtic el podem trobar a l'eclipsi solar que tingué lloc el 30 d'agost de 1905, que desvetllà gran interès a la societat espanyola; en un sector, per la curiositat del fet; a la comunitat científica i astronòmica del món per la importància científica del succés. Aquest eclipsi es veuria justament en una ampla franja de l'Estat espanyol, amb perfecta claredat i en alguns indrets de la geografia, en el 100% de la totalitat.

Veiem quina quantitat de sarsueles que tenien com a argument l'eclipsi solar es van fer en pocs dies:

Al diari *La Publicidad* de 17 d'agost de 1905, hi figurava aquesta notícia: “Los autores Luis Villa y Salvador Bonavía han entregado á D. Baldomero Franch, propietario del Alcázar Español, una zarzuela, de circunstancias titulada *El eclipse de sol*, que se estrenará en dicho teatro el 30 de los corrientes. La música la ha escrito el maestro compositor J. Guarro Elías”. Observi's l'estreta relació de la sarsuela amb els fets que interessaven la societat, en aquest cas, l'eclipsi, com ho denota el qualificatiu atorgat a la sarsuela: “de circunstancias”, és a dir, del moment. I el fet més significatiu: la data d'estrena, coincidint amb el dia de l'eclipsi: el 30 d'agost de 1905.

Però no fou pas l'única, ja que al Teatro Nuevo se n'estrenà una altra: "Esta noche tendrá lugar el estreno de la zarzuela que lleva por título *Eclipse de sol*, con letra original del señor Chacón y música del director de la orquesta de Eldorado, D. Alberto Cotó<sup>90</sup>". L'acceptació popular del gènere va afavorir que se'n fessin varies més: *El eclipse de sol*, humorada, lletra de Domínguez Manresa i música de I. Busca de Sarastizabal i M. Puchades<sup>91</sup>, *Eclipse de sol o Diana y los astrónomos*, sarsuela de F. De Iracheta y Mascort, música de Teodoro San José<sup>92</sup>, i *El eclipse total*, somni amb lletra d'Aureliano Fayula i música de Francisco Salvat. Per un mateix esdeveniment, ocorregut en un sol dia, cinc sarsueles. Una d'elles, la humorada *El eclipse de sol* va ser portada a la pantalla al Cinematógrafo del Diorama, a la plaça Bonsuccés, de Barcelona. A la premsa s'anuncià que el film era una *zarzuela cómica*, així com també la projecció de la paròdia còmica *Mr. Danip observando el eclipse*. No cal dir que, apart d'aquest film amb base lírica, o en to de broma, de ficció, s'enregistraren un important nombre de films científics, entre els que destaquen els rodats per Oller-Macaya a l'Observatori de Roquetes (Tortosa) i Santiago Feliu Fernández 'Napoleon' al Tibidabo (Barcelona), entre altres<sup>93</sup>.

### **Los Guapos**

Un altre exemple d'estreta relació entre vida quotidiana, sarsuela i cinema el trobem a *Los Guapos*. En aquest cas, la simbiosi amb la sarsuela es va produir de forma diferent, de manera que un film i el malnom amb el que es qualificà qualsevol xicot jove, cregut de bona presència i amb pretensions de bona cultura, se'n digués, per extensió un "guapo" perquè havien pres el nom de la sarsuela de més èxit en aquelles dates als teatres barcelonins. Encara que la definició semàntica del mot en castellà equivalgui a ben plantat, sorprenent, elegant en el vestir, i també, festejador de dames... el cert és que a la sarsuela *Los guapos o Gente Brava*, aquest terme fa referència a la persona coratjosa i valenta, dotada de gosadia. Veiem els fets:

El 27 i 30 de maig de 1905 varis diaris barcelonins van publicar un anunci en el qual una senyora americana demanava un secretari jove, ben plantat i culte, amb

<sup>90</sup> Albert Cotó dirigí durant molts anys l'orquestra del cinematògraf Eldorado que acompanyava les sessions de cinema silent.

<sup>91</sup> SGAE, registre 2.562

<sup>92</sup> Íd, registre 17.642

<sup>93</sup> Soler, E., Article a la revista Cinema·Rescat, núm. 15, 2n semestre de 2004, *Va filmar Chomón l'eclipsi?*,



referències, que volgués acompanyar-la, en qualitat de secretari, a fer un viatge de sis mesos. A l'anunci es demanava una fotografia de l'interessat que havia de remetre's al carrer Escudillers Blancs 1, indicant també les dades personals pel cas que hagués de ser retornada per no considerar interessant el candidat o per connectar amb ell.

Per les dades que figuren a la premsa, se sap que foren uns cinc-cents<sup>94</sup> els candidats que caigueren al parany i atenent la petició de la dama en qüestió, acudiren a la cita el dia 7 de juny, a la tarda, al punt de cita; un lloc reconegut, elegant i ample: la Vaqueria Suïssa del Parc de la Ciutadella. El llogater de l'esmentat establiment, en veure la quantitat de gent que s'hi anava aplegant, va témer que s'organitzés un aldarull i va avisar l'Ajuntament, que era el propietari. Els joves, en veure que passava l'estona i la quantitat que, com ells, esperaven la mateixa cita, van comprendre la "rifada" i van anar al Govern Civil, al Palau de la Virreina i també al diari on havien enviat la fotografia, reclamant tan comprometedor document. La premsa del moment es va fer ressò de la broma. L'endemà, per exemple, *El Liberal* publicava en portada l'article *Los 500 aspirantes a una americana* no en forma de notícia, sinó de novel·la per capítols, fent esment, sobretot, de l'augment de feina que havia tingut els sastres, sabaters, perruquers, barreterers i sobretot, fotògrafs de Barcelona per tal que els pretendents lluïssin d'allò més. La broma no acabà aquí. La revista satírica *¡Cu-cut!* publicà el 15 de juny de 1905 uns versets satírics, barrejant català i castellà, que titulà *La colla dels ben plantats o'ls 300 ensarronats*. *L'Esquella de la Torratxa*<sup>95</sup> va publicar vuit fotografies dels joves aspirants al càrrec. Tot plegat, una broma en la que es veieren implicats i "retratats" joves pertanyents a la noblesa barcelonina.

El cinema, no podia quedar aliè a aquest fet. El biògraf de Fructuós Gelabert, Joan Francesc de Lasa, refereix diverses versions sobre la filmació de *Los guapos de la Vaquería del Parque*. Una, la del mateix Gelabert, en la afirmava que el que es filmà fou una recreació de la broma, amb artistes dirigits per ell mateix<sup>96</sup>, amb decorats fets per Vicenç Raspall. Lasa també fa referència a la revista *Estampas*

<sup>94</sup> A *El Liberal* diu que els assistents a la "rifada" van ser 500. En canvi *¡Cu-cut!* Diu que van ser 300 en els versets satírics *La colla dels ben plantats o'ls 300 ensarronats* encara que més endavant també parla de 500. A *El Diluvio* la quantitat de joves ensarronats es diu que fou de 270, aproximadament.

<sup>95</sup> *L'Esquella de la Torratxa*, 16 de juny de 1905.

<sup>96</sup> Lasa, Joan Francesc, *El món de Fructuós Gelabert*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura 1988, capítol XIII.

*Barcelonesas*, de Ricard Suñé<sup>97</sup>, en la que es fa referència al mateix fet i una darrera, del periodista Alfonso Flaquer en la que diu que el que es filmà foren els joves enganyats, el dia que passà els fets, d'amagat d'ells, des la cuina de l'establiment, essent per tant, no una ficció sinó un reportatge. És molt difícil acceptar aquesta darrera afirmació, sobretot si es consulten el plànols de la Vaqueria Suïssa del Parc<sup>98</sup>, ja que l'establiment tenia planta baixa, on hi havia els corrals per a les dotze vaques i al primer pis una sala amb amples vidrieres, com al segon. L'establiment servia bàsicament llet, cafès, orxata i refrescos. En el cas que hi hagués hagut cuina, per a servir qualsevol petit refrigeri, es degué habilitar suposadament alguna part de la sala que donava al darrera però no al davant, on hi havia les taules d'estiu, ja que estava acarada a l'avinguda de la Duana. Pensant amb una mica de lògica, una càmera de cinematògraf hauria estat vista per algun del 500 (o 300, però en tot cas, estem parlant d'un nombre important de persones) en un espai que tenia en total 250 m2.

El cert és que el cinematògraf Diorama Animado, de la plaça Bonsuccés, projectà el dia 19 de juny un film amb el títol *Los Guapos de la Vaquería del Parque*. Fins el 1906, poc abans de la constitució de Films Barcelona, Fructuós Gelabert era qui portava el cinema i qui realitzava bona part dels films que s'hi exhibiren. Al Beliograf es projectava *Los verdaderos guapos de la Vaquería del Parque... haventse aumentat dita película ab uns quants quadros a fi de ser més complert l'assumpto* (sic)<sup>99</sup>. Al cinematògraf ubicat a la Fotografia Napoleon, es projectà *Permiso de caza i Atenció 'Guapos falsificados del parque'* apart d'altres de la visita d'Alfons XIII a París. El 28 de juny, al Cinematògraf París s'estrenava un nou film que s'anuncià a la premsa amb aquests termes:

“Estrena de la película *Los Guapos de la Vaquería del Parque*, feta y dirigida per un dels mateixos interessats que cansat de veure's... s'han presentat voluntariament a reproduir el paper autentic quan passa de vritat” (sic).

El 4 de juliol *El Correo Catalán* inseria a la secció d'espectacles la projecció del film, al Cinematògraf Napoleon, de *Los Guapos (falsificados) del Parque*, mentre que al Gran Cinematógrafo del Diorama *Los guapos de la Vaqueria del Parque, única en Barcelona*.

<sup>97</sup> En realitat el nom exacte del llibre de Ricardo Suñé és *Nueva crónica de Barcelona. Historia de la ciudad a través de sus calles y de sus tradiciones*. Casa Editorial Seguí, Barcelona, 1946.

<sup>98</sup> Expedient núm.89, any 1882, Ayuntamiento Constitucional de Barcelona. Arxiu Municipal de la Ciutat.

<sup>99</sup> *La Veu de Catalunya*, 22 de juny de 1905.

Així doncs, deixant per a un altre tema d'investigació si en realitat el que s'exhibí va ser una filmació dels ingenus joves, captats *in situ* per la càmera, o si el que es va fer va ser recrear l'escena amb actors –professionals o amateurs, algun dels veritables afectats que, tips de ser motiu de riota, no els venia d'aquí- el cert és que el nom que s'atorgà al film i per extensió, al prototip de personatge, fou el de *Los guapos* però certament és mes creïble que fos una filmació amb actors. Per què aquest mot i no qualsevol altra més propi de la llengua catalana, o perquè no prendre el dels rodolins satírics del *¡Cu-cut!* '*La colla dels ben plantats*', *Els ensarronats* o altre? Perquè als amics de la broma els va anar d'allò més bé que justament, en aquelles dates s'estigués representant, amb gran èxit la sarsuela *Los Guapos* i relacionant el títol amb els ingenus joves, també assegurava un èxit. La sarsuela s'estava representant al Teatre Gran Via per la companyia del mestre Guillermo Cereceda; el 14 de juny, aquesta mateixa i a l'Apolo, per la Compañía Ibáñez. En resum: era la sarsuela de moda i se'n feien varies sessions al dia. L'obra, amb llibret de Carlos Arniches i José Jackson Veyán, amb música de Jerónimo Giménez, s'acabava d'estrenar al Teatro Moderno de Madrid, el 22 d'abril d'aquell any. L'argument no tenia res a veure amb el fet referit anteriorment. L'època en que se situa l'obra era l'any 1840, a La Línea, a Càdis, essent la trama argumental el repte pel relleu generacional del cap d'una banda de bandolers i l'acceptació i submissió d'aquest pel fet que la seva filla està casada amb l'home que el vol desplaçar.

La publicació satírica *¡Cu-cut!* inseria un acudit del dibuixant Opisso en el que es veien dues noies (una d'elles, abillada tal com es deia a la carta de la pretesa senyoreta americana M.A., amb cos blanc i faldilla negra), mirant un cartell del teatre en el que es representava la sarsuela *Los Guapos*. Les noies, veient el cost de l'entrada, es queixaven del preu. Al seu costat, un jove –lleig, malgirbat i vestit de manera ridícula- deia que si volien mirar un "guapo" de franc, el miressin a ell. Sàtira evident del fet de dies anteriors i la seva relació amb el nom de la sarsuela. Però no s'acabà aquí: també es va escriure una cançó amb el títol *L'americana dels guapos*. Aquesta va circular de forma ambulat per terres catalanes i la franja d'Aragó. L'atzar va fer que un grup de música tradicional l'enregistrés en directe del músic que la interpretava amb altres peces al seu repertori, de forma ambulat, acompanyat d'un llaüt. Transcrita per l'historiador i músic Ángel Vergara Miravete, analitzada la mètrica dels versos i comparant-la amb la transcripció de

la partitura, es pot assegurar que la lletra de l'*americana* (que en definitiva és un ritme d'havanera), molt bé podria ser els versets publicats al *Cu-cut!* fossin la punyent lletra de *L'americana dels guapos*.

Dins la línia d'interès que desvetllaren tots els invents relacionats amb el so i la imatge i la seva incorporació dins els arguments de sarsuela, cal destacar que fins i tot s'incorporà en un decorat pintat una escena pròpia de les imatges que els espectadors havien vist a les cintes que circularen als inicis del cinema: el de l'arribada del tren. En aquest cas, el trobem a la sarsuela del mateix nom, *El túnel, "zarzuela de costumbres montañesas en un acto y tres cuadros, en prosa"*, original de Enrique Prieto i Ramón Rocabert, música d'Arturo Saco del Valle. Va ser estrenada el 6 de desembre de 1904, al Cómico de Madrid. L'acció de l'obra es desenvolupava a les muntanyes de Reinosa<sup>100</sup>. Quan aquesta sarsuela fou portada el 1906 a La Rioja, el director de la Escuela de Pintura de Calahorra, Manuel Grisso, havia pintat un teló amb tanta veracitat que causà l'admiració dels espectadors:

"...La máquina que simula la salida del tren del túnel está pintada con tal propiedad que parece que se viene encima, habiendo expectador(sic) que se retiró de su butaca temiendo ser aplastado por el monstruo de hierro. Con tal naturalida estaba pintado el lienzo...<sup>101</sup>".

El 27 de gener de 1905 s'havia estrenat a Eldorado, a Barcelona, advertint al públic que entre el quadre primer i segon s'abaixaria uns moments el teló de boca, segurament que provocar l'efecte que un any més tard va fer als espectadors de la Rioja. A l'estrena assistiren Arturo Saco del Valle i Ramon Rocabert<sup>102</sup>.

Aquest breu repàs a algunes de les sarsueles que inclogueren temes cinematogràfics als seus arguments podria explicar el desig d'incorporar nous elements que atreïen els espectadors, com ho feia el cinematògraf. Però, si analitzem la popularitat que continuà gaudint l'espectacle líric, podem pensar que els empresaris no estaven excessivament preocupats pel nou espectacle. Ans al contrari; molts d'ells, incorporaren el cinematògraf a les seves sales, fent-lo servir com a un reclam més de les sarsueles. Més endavant veurem que, no sols

<sup>100</sup> CTLE, registre 5.776

<sup>101</sup> De la Madrid, J.C. *Los primeros tiempos del cinematógrafo en España*, capítol dedicat a La Rioja, a cura de Bernardo Sánchez, fent referència a un article a la premsa local de 12 d'abril de 1906, pàg. 198.

<sup>102</sup> *La Veu de Catalunya*, gener/febrer de 1905

incorporaren els autors el tema del cinema a les obres, sinó que escriviren obres en les que incorporaren la projecció cinematogràfica com a recurs escènic.

El públic continuà fidel a la sarsuela. A aquest popular espectacle hi assistia des de feia més de cent anys, espectacle que reunia unes condicions idònies per a una majoria de públic senzill, tant per la varietat de temes, com per la majoritària identificació amb la música, que emprava temes populars i coneguts que la gent feia seus de seguida. Segons explica Palmira González “entre el drama històric i el melodrama realista se situa, com un pont, el drama costumista, que participa de la llunyania d’allò tradicional i de la proximitat d’allò que encara viu”<sup>103</sup>. I això era el què el públic feia més fàcilment seu. Així doncs, no es pot reduir a l’arribada del cinematògraf la davallada de l’espectacle líric. Molts altres problemes feren que aquest arrossegés una part de públic cap a aquest nou espectacle que, a més, incorporava bona part de la iconografia i dels temes recurrents que ja havia vist en el teatre, sobretot el d’arrel més popular.

#### **II.1.4. Ramón del Valle-Inclán: la incorporació del “género chico” a la seva producció literària:**

Sota el mot “costumisme” s’aplega la intenció de diversos escriptors de descriure els costums i els tipus peculiars d’una determinada regió, així com la seva manera d’expressar-se.

Segurament, qui es va fer més seu el segment de l’ampli ventall que oferia la sarsuela, el denominat “género chico”, fou Valle-Inclán. Les funcions anomenades de “la cuarta de Apolo”<sup>104</sup> va arribar a significar una veritable representació de la societat madrilenya, donant lloc a la recreació d’un gran nombre de personatges humans representatius del Madrid finisecular, que enllaçava amb el gènere costumista. Dins les obres del “género chico” s’hi troba un reguitzell de personatges que, afegits als tradicionals, ofereixen un veritable mirall de la realitat de la societat espanyola d’aquella època: la patrona de la casa d’hostes, l’hortera<sup>105</sup>, el “gomoso”<sup>106</sup>, el “maleta”<sup>107</sup>, el “guindilla”<sup>108</sup>, l’organiller, la portera,

<sup>103</sup> González, Palmira, *Història del cinema a Catalunya*, La Llar del llibre, pàg. 63.

<sup>104</sup> Darrera de les funcions que es feien en aquest teatre durant el dia, de durada breu i preu econòmic. Aquestes característiques l’enllacen ben de prop amb les del cinema primitiu.

<sup>105</sup> A Madrid, nom assignat a un jove que treballa a una botiga de mercaderies de qualsevol tipus, habitualment no massa culte i una mica babau.

<sup>106</sup> Nom assignat als homes del Madrid de finals de segle XIX que presumien d’elegants.

<sup>107</sup> Dit d’aquell que és maldestre en el seu ofici i aplicat concretament als mals toreros.

la cigarrera, el poeta amb llarga cabellera<sup>109</sup>, el “golfo”<sup>110</sup>, els “chulos i chulas”<sup>111</sup>, els personatges relacionats amb el món de l'hampa, les “barbianes”<sup>112</sup>, a més dels tradicionals manolos<sup>113</sup>, babaus, bebedors, “don joans”, vells “verds”, estadadors... Molts d'aquests personatges surten als esperpents amb els quals Valle-Inclán volia reflectir la realitat com si hom es mirés en un mirall còncav, oferint una imatge ridícula, deformada i objecte de riota de la societat espanyola de finals del segle XIX i principis del XX. Era una manera d'aconseguir que el més tràgic esdevingués absurd, horrible i burlesc, en un intent que l'espectador fos crític, reflexionés, a manera de catarsi, en veure's reflectit d'una o altra manera en aquells personatges que damunt l'escenari representaven els actors. Als esperpents, com a les sarsueles del “género chico” desfilaran tots ells (la portera, el sereno amb pronunciació gallega o asturiana<sup>114</sup>)... a més de permetre una sàtira de la intransigència política i les institucions espanyoles, els arrelats costums populars, barreja d'ancestrals supersticions, tractats d'una manera grotesca. Només d'aquesta manera, mitjançant el sainet, el poble podia minimitzar la seva pròpia tragèdia convertint-la en comèdia. La frase *¡Aquí todo es bufo!, ¡Bufo y trágico!* de *Tirano Banderas*, resumiria amb contundència les situacions de tragèdia de la vida de bona part de la societat espanyola en moltes èpoques.

L'origen del peculiar llenguatge que es troba tant als sainets, com al “género chico” i també als esperpents de Valle-Inclán, cal cercar-lo a les dècades finals dels segle XVIII, en el rebuig del poble vers el despotisme il·lustrat dels Borbons que pretenia l'anivellament dels costums, modes i gustos als cànons marcats per la monarquia francesa. Contràriament a aquest desig, el poble reacciona enaltint el més peculiar de la vida quotidiana i dels seus costums (indumentària, revetlles populars, toros, balls...) i per l'afecció a gèneres teatrals autòctons, entre els que es compta la incipient sarsuela de la mateixa manera que les minories il·lustrades van arribar a imitar en un procés invers, els costums i maneres del poble, en un fenomen definit per Ortega y Gasset com *plebeyisme*.

---

<sup>108</sup> En to familiar i despectiu, guàrdia o policia municipal.

<sup>109</sup> Ridiculització especialment del jovent modernista.

<sup>110</sup> Pillastre o rodamón.

<sup>111</sup> Representació del personatge femení o masculí típic de Madrid que es distingeix per la seva gosadia i fatxenderia.

<sup>112</sup> Dones desimboltes i coquetes.

<sup>113</sup> El “manolo”, personatge tipificat per Ramón de la Cruz, fou una derivació dels *matons*, i rufians del Segle d'Or.

<sup>114</sup> *Luces de bohemia, La reina castiza, La hija del capitán...*

El llenguatge peculiar emprat al “género chico”, barreja de vulgarismes, cultismes, de frases fetes i modismes, mantenia una interacció entre els creadors, la societat madrilenya i entre ells mateixos quan feien de públic, que anaven de les taules a l'ús corrent i habitual. Valle-Inclán incorpora decididament frases de sarsueles a les seves obres:

“[...]¡Vamos, niña, a ponerme los ojos tiernos...!...¡A mudar la tocata y a darme el opio con tus miradas...”, frase extreta de *La verbena de la Paloma*, inclosa a la seva obra *Las galas del difunto*.

“[...] se vino con empeño cierto lego que quiere hablar al rey, y, naturaca, Ulpiano Torroba que haga el ruego...” a *La reina castiza*, entre molts altres exemples<sup>115</sup>.

Contràriament als vulgarismes, sorgits directament de la manera de parlar popular i voluntàriament exagerada a les obres costumistes<sup>116</sup>, els cultismes són una apropiació deformada amb la qual es parodiava el llenguatge de l'alta societat. Valle-Inclán els empra contínuament a les seves obres, tal com ho fa el “género chico”: *conservarse afónico*, equivalia a no parlar; *remontarse*, pujar; *vindicta pública*, escarment... per no dir la “*haijili*”, vocable deformat de l'anglès que equival a l'alta societat, produint un efecte d'acudit fàcil, que provocava el riure en els espectadors (o lectors).

Fruit de la consideració del que era popular entre les classes socials més elevades a finals del segle XVIII, fou la propagació dels “andalusismes” que foren emprats abastament a les sarsueles. Sota el nom genèric de “allò que és andalús”, s'aglutinen un conjunt divers d'elements lingüístics i socials que abasta personatges, manera de parlar, sobretot de l'argot popular però també del món taurí, així com el mots derivats de l'ètnia gitana.

Valle-Inclán, doncs, no sols no tingué una posició contrària a la sarsuela sinó que la defensà emprant els seus elements més característics, arribant a novel·lar fins i tot *La cara de Dios*, drama de costums populars en tres actes, de Carlos Arniches, amb música de Ruperto Chapí, estrenada al Teatro de Parish el 28 de desembre de 1899. També va emprar com a referent literari *En martes de Carnaval*, joguina

<sup>115</sup> Per una anàlisi més exhaustiva, vegi's les obres ressenyades a la bibliografia sobre Valle-Inclán.

<sup>116</sup> Vegi's les obres relacionades sobre Valle-Inclán l'anàlisi exhaustiva de les característiques dels vulgarismes, entre els que esmentem la pròtesi vocàlica i consonàntica en mots com *aluego*, per luego, *apegado*, per pegado...

còmic-lírica en un acte, de Juan Redondo y Menduïña, amb música de Rafael Taboada, estrenada al Teatro Eslava el 28 de novembre de 1891 per a la seva emblemàtica novel·la *Martes de Carnaval*. La seva obra *Retablo de la avaricia, la Lujuria y la Muerte*, va ser musicada per Manuel Valls Gorina, l'any 1972.

## **II.2. LA SITUACIÓ DEL TEATRE ALS ANYS DE L'ARRIBADA DEL CINEMA**

Contràriament a les teories que han defensat que el cinema arruïnà l'espectacle teatral, es veurà que foren moltes les problemàtiques que afectaran a aquesta davallada d'espectadors vers l'espectacle líric, en concret, pel tema que ens ocupa, la sarsuela. Ben al contrari; el cinema adaptà de manera natural i gairebé consecutiva sarsueles antigues com *Niña Pancha* (1886) que feia pocs anys que s'havien estrenat, com *El Pollo Tejada* (1906) o fins i tot, n'escriví per a ser portada expressament al cinema, com *El sol de Valencia* (1940).

Mentre els cinemes, a mesura que s'anà consolidant el nou espectacle, oferien als espectadors unes instal·lacions més modernes i còmodes, els teatres continuaven disposant d'unes sales majoritàriament velles i antigues. Molts cinemes també es muntaren dins aquestes sales o alternaven sessions de circ, de teatre, de música o de cinema, indistintament. A l'inrevés, al Cinematógrafo Internacional de Madrid s'estrenà el 14 de maig de 1907 l'obra *Sol de África*<sup>117</sup>, intitulada apunt d'opereta en dos quadres, lletra i música de Luis Conrotte i el 29 de juliol d'aquell any *N.P.U.*<sup>118</sup> *juguete cómico-lírico* en un acte i en vers, de Joaquín García Cruz amb música de Manuel Alcázar. Però de mica en mica, les autoritats es veieren obligades, pel perill i incompatibilitats suscidades, a posar ordre en tota la reglamentació d'espectacles públic, a la que també hi incorporaren el nou: el cinema. Fou a partir d'aquests anys que anaren desapareixent les obsoletes i precàries instal·lacions destinades tant al teatre com al cinema.

Podem assentir, doncs, que una de les causes que dificultà enormement un racional desenvolupament del teatre líric fou la situació de penúria en què romanien els vells teatres dels quals disposaven per aquests tipus d'espectacles la majoria de capitals de província. Molts d'ells, tenien greus problemes

<sup>117</sup> *Catálogo del Teatro Lírico...* registre T/17.551

<sup>118</sup> Íd. òp T/16.711



d'infraestructura: vells, incòmodes, fets amb fusta, - que amb els anys passats era altament inflamable -, sense les mesures de seguretat que calia oferir als espectadors. La revisió per part de la inspecció tècnica municipal de la majoria de cinemes i teatres, ocasionava el seu tancament, deixant sense treball a una ampla massa de treballadors de l'espectacle, des dels acomodadors als músics, cantants...Totes aquestes circumstàncies comportaven un anormal desenvolupament de qualsevol espectacle i posaven traves a les rodes del teatre líric que s'havia de portar a terme en llocs pocs dignes, de manera que a la llarga, s'equiparà amb un espectacle popular de baixa qualitat.

El 19 d'octubre de 1913, S. Alba, en nom del rei, signà una Real Orden en la que figura el nou Reglamento de Policía de Espectáculos que rellevà l'antiga ordre de 2 d'agost de 1886 per la qual encara, malgrat els anys passats i la incorporació del nou espectacle del cinematògraf, es regien les sales de teatre i cinemes del país. La Real Orden<sup>119</sup> està estructurada en XVII capítols, que plantegen un sistema nou de seguretat tant per als espectadors com per als artistes.

El capítol I, *de las disposiciones generales*, que consta de 24 articles, planteja la racionalització de la instal·lació dels llocs dels espectacles, la sol·licitud de permisos, el contingut de l'espectacle i cartells, com per la obligatorietat de reserva de llotges per al governador, l'horari d'acabament de les funcions, les causes de suspensió de les funcions, etc. sobre aquest darrer punt, queda clar a l'article 18 que *La Autoridad podrá suspender por causa de orden público todos los espectáculos*.

Pel que fa a l'article 12, adverteix que les autoritats *podran impedir que se ponga en caricatura o en otra forma indiscreta en escena a cualquiera institución del Estado o a persona determinada*. La sarsuela, que sempre havia emprat com un dels seus recursos més habituals la personificació de personatges reals o al·legòrics, patiria les conseqüències de l'aplicació d'aquest article.

El capítol II, *de las obras dramáticas*, fa referència a llur contingut, deixant clar la obligatorietat de lliurar dos exemplars a l'autoritat civil abans de la seva posta en escena, tant de la part literària com la musical, advertint de la sanció si els actors afegien en escena frase que no constessin a l'escrit.

---

<sup>119</sup> Arxiu Històric del Govern Civil de Barcelona

El capítol III, *de los cinematógrafos y variedades*, adverteixen de la necessitat d'informar prèviament del contingut dels films i avisen sobre serioses multes en cas de passis de films pornogràfics, encara que sigui en sessió privada.

El capítol IV, *de los cafès cantantes o de conciertos y de otros establecimientos análogos*, apart de la sol·licitud del permís d'instal·lació previ avís dels veïns al futur local, adverteix de les multes a que podrà ser sotmès el propietari d'un local *que consienta canciones obscenas, bailes lascivos o cualquier otro acto contrario a la moral...* El capítol també posa límit a l'edat de les dones que hi actuïn, que no poden ser menors de 16 anys, així com la prohibició d'alternar amb el clients i servir en reservats.

El capítol V està dedicat a regular els balls públics; el VI, a les curses de braus i vedellades; el VII, a la regularització de la venda de bitllets; el VIII, a les normes per al públic en general.

El capítol XVI, *sobre alumbrado, calefacción y ventilación*, posa normes a les deficientes instal·lacions que fins llavors eren vigents i el XVII sobre les precaucions i serveis contra els incendis i l'obligatorietat de que cada ajuntament disposés al lloc de l'acte d'un servei de bombers per a la ràpida extinció de foc, en cas d'urgència.

El document que segueix és un dels molts que es redactaren amb motiu del tancament dels teatres per les deficientes instal·lacions; tant al Govern Civil de Barcelona, com aquest, trobat com centenars d'altres l'Archivo General de la Administración del Estado a Alcalá de Henares, és una mostra representativa del problema. La instància va adreçada al Ministre de la Governació <sup>120</sup>. El teatre havia estat clausurat el 30 de juliol de 1930 per acord de la Junta Consultiva e Inspectora de Teatros:

“El que subscribe, Francisco Cano Cañadas, Presidente de la Asociación General de Profesores de Orquesta y Música de Madrid [...] expone:

Que informado por la Prensa que la Dirección General de Seguridad, previo informe de la Junta de Espectáculos no autoriza la apertura del Teatro Eslava,

A V.E. suplica se digne conceder la autorización necesaria para la apertura del mencionado teatro y aliviar con ello, en parte, la angustiosa crisis por que atraviesa esta profesión...

---

<sup>120</sup> AGA, lligall 62

Madrid, 15 de septiembre de 1931”.

Per una part, és veritat que els que pertanyien a aquesta professió, músics, cantants, actors, patiren les conseqüències del tancament de molts teatres per manca de seguretat de les instal·lacions. Però no és menys cert que els empresaris abocaven els mínims diners en remodelar i mantenir-los en condicions. A més, sorgí una política de “fets consumats”, tant pel que fa als teatres com als cinematògrafs, tal com es pot veure en una queixa del vocalponent Camilo Oliveras del Govern Civil de Barcelona en el que diu que... *llama la atención al Gobierno por la manera incorrecta en que se procede en la construcción de edificios destinados a espectáculos pues ha observado que la mayor parte de aquellos cuando piden autorización necesaria, estan ya edificados*<sup>121</sup>. Per altra banda, al costat d'aquesta picaresca, també hi havia una realitat: la manca de recursos suficients per al sosteniment de molts edificis d'espectacles, tal com es mostra l'acta aixecada contra el Teatro Gran Vía, en la que l'inspector reconeix que aplicar el reglament equivalia a obligar a tancar-lo<sup>122</sup>.

### **II.3. ELS INICIS DEL CINEMA: INFRASTRUCTURA I INDÚSTRIA**

Algunes consideracions generals sobre la indústria cinematogràfica espanyola són imprescindibles per a poder entendre perquè els productors es decantaren en escollir, majoritàriament, per als seus films, gèneres de caire popular que assegurassin l'èxit de públic i un fàcil rendiment econòmic.

Des dels inicis del cinema, la manca d'una veritable indústria cinematogràfica, juntament amb l'absència d'una escola tècnica sobre aquest art, llastraren el cinema espanyol. En aquests termes s'expressa Miquel Porter quan afirma que el cinema va patir la mínima inversió de capitals en negocis cinematogràfics: *Ni una sola xifra realment impressionant, ni una sola organització netament capitalista, ni tan sols un exemple de finançament bancari*<sup>123</sup>. És cert que hi va haver moments no massa llargs en què la producció cinematogràfica va ser reeixida i fins i tot,

<sup>121</sup> *Libro de actas de las sesiones de la Junta de Teatros 1893-1908* – Govern Civil – Barcelona.

<sup>122</sup> Id, de data d'11 de setembre de 1893.

<sup>123</sup> Porter i Moix, Miquel, *Història del cinema català (1895-1968)*, Ed. Tàber, 1968, pàg. 105.

productiva <sup>124</sup>. Palmira González analitza exhaustivament l'etapa que anà de l'any 1906 al 1923, en la què es destacaren moments veritablement àlgids de la filmografia catalana. Segons la seva opinió que, encara que analitza en relació al cinema català, es podria generalitzar a alguns altres punts de producció cinematogràfica espanyola, creu que al cinema li mancà essencialment creure's que era una empresa col·lectiva i un projecte on els mitjans humans, tècnics i financers fossin racionalment eficaços. No opina que la precarietat de la indústria cinematogràfica estigués ni en ella ni en l'escassetat de mitjans econòmics, sinó *en la manca de comprensió del fenomen cinematogràfic i de les seves possibilitats per part dels homes del pensament, de la política i de les finances*.

Igualment contundents resulten les paraules de José M. García Escudero quan afirma, al seu llibre sobre el cine espanyol:

“Nuestro cine no constituye una industria; al menos, preciso, el sector que aquí considero, el de la producción, que es el que importa más a quienes nos interesamos por el cine como un medio de influir en los modos de ser y de pensar de una colectividad. Lo que en ese sector es nuestro cine solo puede calificarse de aventura” <sup>125</sup> i <sup>126</sup>.

Afegeix que sobren els dits d'una mà per comptar les empreses autèntiques i que és difícil d'inventariar, en canvi, la pintoresca proliferació d'iniciatives aïllades, efímeres i de baixa volada, sense preparació en el passat, sense base econòmica en el present i sense perspectives en el futur. No poden ser més dures les paraules d'acusació vers la situació cinematogràfica del país.

De la mateixa manera s'expressà l'historiador Joan Francesc de Lasa, denunciant l'absència total i absoluta d'interès dels poders públics vers el cinema, així com també del capitalisme burgès, cosa que en canvi, sí que desvetllà interès en altres països, essent-ne fruit una producció cinematogràfica més digna de la que avui pot exhibir el cinema espanyol.

Cal remarcar que aquesta manca d'interès dels poders polítics, intel·lectuals i econòmics no es manifestà per igual en totes les èpoques ni en les diferents comunitats de l'Estat espanyol. La manca d'una inversió inicial, en els primers anys de naixement del cinema, sí que podria ésser força general arreu, on era

---

<sup>124</sup> González López, Palmira, *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1925)*, Publicacions de l'Institut del Teatre, Barcelona 1987.

<sup>125</sup> García Escudero, J. M., *Cine español*, Libros de cine Rialp, Madrid 1962, pàg. 69

<sup>126</sup> Op. cit. pàg. 188

més una aventura personal que altra cosa. A Madrid, a la primera dècada del segle passat, on no existien grans empreses, sorgeix una classe mitja que viu de l'exercici lliure del seu treball, com esmenta la historiadora Josefina Martínez. En aquest marc, naixerien vàries firmes cinematogràfiques que van esdevenir productores efímeres, amb un, dos o tres films com a màxima producció. Fou un fet, que es pot constatar, que qualsevol persona amb diners, dotat de cert enginy i desig de risc en invertir-los en una aventura com la que significava abocar-los en aquest afer, podia convertir-se en productor o director. Fugaces productores foren creades a Madrid per cineastes com Enrique Blanco o Josep Gaspar i Serra. Però també fou una font de divertiment per a l'alta noblesa, com el marquès de Camarines o el comte de Vilana (havia rebut el títol nobiliari de mans d'Alfons XII). Aquest comte havia va fer uns quants films per a pur divertiment d'ell i d'un grup d'actors i amics. Aquest exemple es va fer extensiu a l'aristocràcia madrilenya; el marquès de Camarines va aconseguir diners suficients per a fer el mateix.

Mentre els aristòcrates contractaven gent de l'ofici com Josep Gaspar per als seus divertiments fílmics, a Barcelona es desfermà un corrent en contra, ja que els qui vivien professionalment del cinema es veien perjudicats per aquesta intromissió. Mentre, algunes productores sorgides amb gran esforç per part de persones que es volien dedicar al cinema es veien obligades a cessar o traspasar els béns. En aquest sentit i sense voler entrar en absolut en el camp d'estudi de la producció i distribució, sobre els què hi ha magnífics i erudits llibres, posarem per exemple només el de Patria Films, ja que fou una de les que més va incidir en la seva producció en el rodatge del gènere més popular i del que, com totes, va obtenir resultats plens de llums i ombres.

Patria Films, fundada per un petit nucli en el què hi havia actors com Pedro Zorrilla i empresaris com Gerardo Vargas i Pedro N. de Soto, amb la intervenció de Benito Perojo. Aquesta productora, després d'haver rodat una important quantitat de films, algunes d'elles, amb molt d'èxit de públic, sarsueles, va decidir disoldre la societat el maig de 1921:

“Durante seis años, la Patria arrastró el problema de su falta de capital y puso de manifiesto la dependencia de la industria cinematográfica respecto a factores técnicos, económicos y artísticos. Sin apenas recursos ni inversiones, esta productora no podía desarrollarse, puesto que le resultaba imposible la contratación de buenos técnicos, con lo que las películas eran mediocres y

no obtenían beneficios”<sup>127</sup>.

Aquesta idea compartida de la poca professionalitat dels qui es dedicaven al cinema, es pot comprovar en la quantitat d'empreses cinematogràfiques que sols tingueren oportunitat de produir un o dos films, desapareixent immediatament. No poden ser més eloqüents les paraules del pioner del cinema Fructuós Gelabert, extretes de les seves memòries <sup>128</sup> que a les cases productores:

“[...] la dirección general administrativa y rectora, se daba siempre a un amigo a quien se quería favorecer [...] que muchas veces se veía cohibida la autoridad y la iniciativa del director o de los técnicos [...] que todos los propietarios y socios de la empresa se veían capaces de dirigir cualquier película por complicada y difícil que ella fuese...”.

Fins i tot la reialesa es va implicar en el recolzament a una productora: La Atlántida Cinematográfica. Alfons XIII va participar en aquesta empresa, encara que no constés en cap Consell d'Administració ni tan sols com a president honorari. Sempre es va mantenir en un discret lloc: com un accionista més. També és un fet constatat que el cinema espanyol va patir, també, ser fruit més de la improvisació que de la planificació. La recerca d'un ràpid benefici, conduïa a que els films es rodessin amb els mínims imprescindibles per tal de comercialitzar-los el més aviat possible amb escasses excepcions<sup>129</sup>. La vinculació per naixença dins els espectacles ambulants de fira del cinema, va donar com a resultat que aquest s'identifiqués automàticament amb el lleure i la diversió. No calia, segons parer de l'època, que aquesta fos molt acurada, sinó que fes riure o emocionar el majoritari i senzill públic assistent.

L'eloqüència de l'escrit que segueix és paradigmàtic pel que fa al què s'ha dit anteriorment, perquè són paraules d'una persona que creu en el cinema i que pretén viure del seu treball. Es tracta d'una carta adreçada a Joaquim Freixes i Saurí, director de la revista *Arte y Cinematografía*, per Magí Murià:

“Distinguido amigo:

Aprovecho la ocasión que la revista puesta bajo su experta dirección dedica al número especial a la producción cinematográfica nacional, estudiada desde los albores para hacer algunas consideraciones acerca de la misma y los fracasos innúmeros que la han agobiado, así como los

<sup>127</sup> Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*, Filmoteca Española, 1992

<sup>128</sup> Gelabert, Fructuós, *Primer Plano* (1941)

<sup>129</sup> Amb els *descarts* de *Currito de la Cruz* (1925) s'hauria pogut muntar un altre film sencer – *Imágenes Perdidas* – Televisión Española - 1991

motivos causantes de no sólo no se haya impuesto más allá de las fronteras, sino de que ni tan solo haya podido ocupar un lugar modesto, pero decoroso, fuera de ellas y ni aun dentro de las mismas. Si me refiero a la producción cinematográfica de nuestra ciudad (verdadera precursora de la cinematografía española) podré hacerlo con más conocimiento de causa que la de fuera de ella.

Causas del fracaso. Por una parte, los incontables parásitos (para no calificarlos más crudamente) que medraban a sus costas; por otra, el excesivo espíritu de suficiencia de algunos que algo sabían; la ignara audacia de otros; la falta de elementos: la ídem de dinero; la miseria – mejor que la pobreza – que, por consecuencia de lo último, presidía la ‘mise en scene’, emolumentos de los artistas, etc.; los intrusos que escarmentaron al capital a fuerza de engaños; lo mezquino de los presupuestos, que ponían al director escénico en el trance de producir por 1, cualquier obra que en el extranjero hubiera costado 20, milagro que, como quiera que ningún director era taumaturgo, no se producía nunca y así salía ello. Esto explica, sobradamente, el por qué raramente una película nacional se tomara en consideración fuera de España y que muchas de ellas, fueran objeto de chacota dentro de ella.

Así feneció la producción cinematográfica barcelonesa. Todos tenemos una parte de culpa en el desastre y nunca estuvo tan en su punto, como en este caso exclamar: “¡Entre todos las matamos y ella sola se murió!”

Ahora es Madrid quién ha tomado a pecho editar películas. Convengamos en que han entrado con mejor pie [...] por lo que toca a la buena disposición del público. Tal vez debido a ello, algunas casas se han decidido a mejorar sus producciones, sumándose elementos técnicos extranjeros; pero las editoriales matritenses han cometido errores que, de no remediarse en lo futuro, podrían conducirles al mismo desastroso fin que han tenido las editoriales barcelonesas. El principal error consiste en la filmación de asuntos “pintorescos”, de España de pandereta y tipos zarzueleros, de baja estofa. Toreros, chulapas, navajas y vino, bien dosificados y mezclados, podrán constituir un todo que halague a las masas por unos momentos, pero luego....¡Ah! Y sin contar que todo eso ni nos pone en un buen lugar en el extranjero, ni les gusta, ni lo quieren. No, no es por ese camino. Por fortuna parece que, por parte de algunos, las cosa empiezan a encaminarse por otros derroteros. Si fuese así....¿no tenemos un inagotable filón para explotar en la literatura nacional, manantial inextinguible en el que han vertido tantas bellezas los maestros de la pluma, sin recurrir a los pintarrajos y colorines del cartel de toros? En cuanto a orientación comercial, no hay mas que copiar...”.

L’abril del 1926 Magí Murià signava aquesta carta de denúncia de la situació cinematogràfica al país. Es pot dir més alt però no més clar. Ningú millor que una persona que estava immersa en el món del cinema per a conèixer a fons llurs xacres, les virtuts i defectes.

No totes les posicions foren tan pessimistes. Luis Fernández Ardavín, director cinematogràfic reconegut, signava aquesta reflexió a la mateixa revista, aquell

mateix any:

“La cinematografía española, hasta hace poco balbuciente y dudosa, está de enhorabuena. En poco más de dos años ha logrado acaparar el mercado nacional e imponerse a la concurrencia extranjera. Esto que más que un síntoma es una realidad, demuestra hasta que punto estamos capacitados los españoles para competir, a poco que contemos con medios adecuados y normales, con las casas de reconocida fama mundial. Si careciendo de instalaciones elementales, arcos, grupos electrógenos, galerías etc. producimos en España cintas que han desterrado en un cincuenta por ciento los programas norteamericanos y franceses, cuando contemos con capitales de importancia, dispuestos a dotarnos de cuanto necesitamos, podemos asegurar que nuestra producción se extenderá por todo el mundo. Si tratándose de arte, España ha ido siempre a la cabeza, no ha de ser una excepción para España el arte de la cinematografía...”

Continua lloant el nostre astre sol, que permet treballar llargues hores. I la darrera i més contundent afirmació:

“Pero hay muchas razones que favorecen nuestra producción. Una de ellas es nuestra ardiente fantasía imaginativa. No hay que olvidar que nuestra patria es la de Lope de Vega. Comparando una mala película española con una excelente película americana, se observa, aunque la primera esté torpemente realizada y la segunda lo esté de mano maestra... plétora de asunto y de interés teatral que ofrece la nuestra, frente a la pobreza imaginativa de aquella”.

Tal com diu el refrany castellà, ple de saviesa popular: “En el país de los ciegos, el tuerto es el rey”.

És sorprenent la diferència tan abismal de veure les coses d'un realitzador a un altre. Però és que de mica en mica s'anaven perfilant les posicions no sols en el treball cinematogràfic en si, sinó en la posició política i crítica vers la societat.

#### **II.4. RECONeixEMENT SOCIAL DEL CINEMA**

El cinema, que en molts altres llocs era vist com quelcom més que un entreteniment, continuà aquí essent només un mitjà de diversió i poc o gens emprat com a mitjà educatiu. Mentre hi havia un notable augment del moviment social i obrer, protagonitzat pels sindicats obrers UGT i CNT, el cinema anava per altres senders. En les seves etapes primerenques, de naixement i desenvolupament, mai va reflectir la realitat social d'una Espanya en la què hi havia vuit milions de pobres i on més del 50% de la població era analfabeta. La



incultura i la pobresa planaven en gran part en el món rural, on 2.000.000 de camperols no posseïen terra, i mitja del total estava en mans de 20.000 terratinents<sup>130</sup>. Es feia cinema per a l'evasió de la dura i frustrant vida quotidiana de les classes treballadores. El cinema de ficció vivia d'esquenes a la realitat social. Només el cinema documental, encara que volgués donar una informació sobre qualsevol esdeveniment des de la visió de la classe dominant, del poder, no podia deixar de palesar una realitat que es podia "llegir" i en aquest cas, veure, de la realitat social. Poques filmacions podien esborrar totalment dels seus enquadraments l'entorn i de les persones que envoltaven el fet objecte de filmació.

Fins arribada la Guerra civil, la producció cinematogràfica va romandre gairebé exclusivament en mans conservadores o d'aventurers i gent amb gran desig de fer d'aquell nou giny un art popular, de gent que hi veien un mitjà d'especulació econòmica o de persones que hi veien un divertiment personal. Les esquerres s'adonarien massa tard del poder del cinema com a eina educativa i quan aquestes es mobilitzaren per a emprar-lo com a tal i intentaren obtenir uns fruits d'aquest recurs per mitjà de la seva difusió a la població, ja era massa tard, pel moment històric que es passava i per la quasi unilateralitat de mans en què estava la indústria cinematogràfica. Els esforços republicans per fer un cine de ficció alternatiu quedaren molt mediatitzats per la manca de recursos, quan no el sabotatge descarat en plena guerra. A més, els gustos del públic, acostumat a un cinema fàcil i absent de qualsevol plantejament social, també hauria fet fallida una producció de ficció amb característiques més pròpies del pensament d'esquerres. Malgrat tot, la producció del cine de propaganda, de caire documental, amb la productora Laya Films<sup>131</sup>, fou realment lloable, assolint una gran qualitat.

Com a derivació dels aspectes ressenyats anteriorment, el cinema espanyol no pogué desenvolupar-se com un art digne tant en confecció com en interès. Són ben escadussers els veritables èxits assolits per la seva qualitat al llarg de l'etapa de formació i consolidació del cinema. Com és de suposar, també aquestes causes afectaren un tipus de cinema, en el cas de la sarsuela, que hauria pogut derivar en un bon cinema musical, de característiques autòctones. No foren només la migradesa de projectes i recursos els que influïren negativament en el

<sup>130</sup> *Imágenes perdidas*, Televisión Española, 1991

<sup>131</sup> Laya Films fou creada pel Comissariat de Propaganda el 1936 per la Generalitat Republicana.

fracàs d'un possible cinema musical autòcton, sinó que s'hi sumaren un curull de circumstàncies adverses.

#### **II.4.1. Els intel·lectuals i el nou art**

Un element d'incidència negativa en la realització d'un cinema de qualitat i digne fou el de la migradesa de recursos intel·lectuals que s'hi abocaren. Pocs d'aquest consideraren el cinema com un mitjà d'interès cultural. Tothom s'atrevia a opinar davant d'aquell nou mitjà d'expressió: literats, artistes plàstics, intel·lectuals... dividint-se en dues postures enfrontades ja des dels seus inicis, en grups de tot tipus de personatges cinèfils i cinèfobs. Adrià Gual fou un dels pocs que sí ho cregué com també José Echegaray que es refereix a ell com *ese ingenioso aparato que recorre Europa* al que qualifica de *juguete maravilloso que perpetúa el movimiento, que graba los instantes como se graban las letras en un libro...* Expressà la fascinació que li produïa el fet que el cinema pogués retenir espai i temps i que pogués fer el que la natura mai havia pogut aconseguir: recuperar el passar, fer que el temps marxi enrera, com deia ell<sup>132</sup>. De fet, el cinema significà per als artistes que així ho entengueren la culminació de les arts, ja que permetia atrapar en un sol fet el temps, el moviment i l'espai, aspectes que les diferents arts havien només pogut retenir fragmentàriament. També recolzà el cinema Jacinto Benavente al mateix diari on diu al seu article "El cinematógrafo del amor" que el cinema significava per a ell *Una serie de imágenes sucesivas iluminadas con rapidez por un solo foco de luz poderosa produce la sensación de una imagen única. A mis amores, varios y distintos, producen en mi alma la sensación de un solo amor ideal*<sup>133</sup>. Ben al contrari d'altres intel·lectuals desfermaren furibundes posicions en contra com Santiago Rusiñol, com Miguel de Unamuno que basquejava del cinema el qual, sorprenentment, escriví també per al cinema – que opinà que films com *Metrópolis* i *Amanecer* eren una llauna i una estupidesa, respectivament<sup>134</sup>.

Aquest desinterès dels escriptors vers el cinema produí, naturalment, la manca d'uns arguments sòlids o d'interès cultural.

<sup>132</sup> Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*, nota de *El Imparcial* de 31-10-1896.

<sup>133</sup> Op. citada. Pàg. 37

<sup>134</sup> *Imágenes perdidas* – Televisión Española 1991, cites literals.

“Els intel·lectuals i artistes menysprearen com a cosa ínfima el millor mitjà que posseïen per a fer gaudir i per afer aprofitar al poble de les seves obres. La gent “responsable”, començant pels polítics i acabant pels pedagogs, passant per escriptors, artistes i homes de pensament, no atribuïren al cinema cap més mèrit que divertir –quan no l’acusaren de pervertir, d’embrutir o d’emmetzinar”<sup>135</sup>.

Amb aquestes contundents paraules explica Miquel Porter quina fou la veritable situació de la infantesa i dels primers passos del cinema i que marcaren, com ferro roent, el seu futur. La mateixa opinió comparteix Palmira González que manifesta que amb *la manca de comprensió dels homes del pensament*<sup>136</sup> i només l’entusiasme d’uns pocs, no es podia sostenir el cinema. Sorprèn comprovar el boicot més obert o més contingut dels intel·lectuals davant aquest nou mitjà d’expressió en un costat de la balança i en l’altra, l’escàs recolzament d’alguns pocs altres. Per què justament aquella generació d’homes, rupturista amb tantes coses, com fou la modernista, aquells qui s’omplien la boca de parlar de suport a tot allò que significués progrés i modernitat, rebutjà aquell nou art o màxim, li mostrà el recolzament més fred? Molt probablement perquè era un art del qual no en detentaren “el poder”. La literatura, la pintura, l’escultura, totes les arts plàstiques... tot ho podien dominar i reformar amb el seu enginy creador. El cinema, no. Era un producte sortit en principi més de la tècnica que de l’art, de l’enginy tècnic de fotògrafs, mecànics, fusters... fent un procés invers a qualsevol altre, en la què els coneixements tècnics possibiliten noves formes i possibilitats a determinades formes d’art. Aquí, era a l’inrevés: els qui havien fet possible el funcionament d’aquell giny mecànic el volien dotar de qualitat artística. Tal com s’exposà a les *Conversaciones de Salamanca: El cine, que nace con la generación del 98, no mereció de ella la menor atención* i afegia Muñoz Suay *Apenas una cita, algún juicio superficial*.

Es recomana la lectura del capítol del llibre esmentat sobre la posició més detallada dels més rellevants intel·lectuals del moment per a conèixer en detall la seva posició sobre el cinema. Aquí només farem referència a la posició d’alguns per entendre com va perjudicar aquest gènere que incorporà la música, majoritàriament obres de sarsuela i el seu to despectiu vers el que anomenaren “el género chico”.

<sup>135</sup> Porter, Miquel, op. cit. pàg. 105

<sup>136</sup> González, Palmira, op. cit. pàg. 188

**Adrià Gual i Queralt** (Barcelona 1872-1943). Es gairebé obligat començar per ell la relació d'intel·lectuals que, coincidint en plenitud amb el naixement i infantesa del cinema s'hi decantaren a favor o en contra. Reunia les condicions de teòric, autor i director escènic del teatre modernista. Fundador del Teatre Íntim el 1898, va portar a escena obres dels més importants autors estrangers (Ibsen, Maeterlink, D'Anunzio, Rusiñol)<sup>137</sup> Més tard, dirigí els Espectacles Audicions Graner en els que s'oferien concerts, teatre de tot tipus - inclòs el líric - i cinema. La seva convicció vers el poder del cinema era tal que escriví, en una conferència que pronuncià el 1911 que

[...] el cinematògraf, lluny d'ésser atacable i menyspreable per sistema, és al contrari, un espectacle cridat a fins elevats, en mans de qui el sàpiga aprofitar en bé de la cultura pública, com de fet ja es manifesta poc a poc; perquè serà tant, és artístic i educatiu com més artistes hi col·laborin<sup>138</sup>.

Encertava de ple Gual en aquestes breus frases: al cinema no tot era bo, però la seva millora depenia de qui podia, se'l mirés amb una mira d'estimació per a fer-ne un producte digne i educatiu. Més endavant, en la etapa del cinema sonor, amb motiu de la defensa per portar al cinema una nova versió de *El alcalde de Zalamea*, expressà aquesta opinió:

“Yo me lanzo a ello, convencido que en la cinematografía, lo mismo que en el teatro, no hay géneros ni fórmulas absolutamente llamadas al éxito, así como tampoco las hay absolutamente llamadas al fracaso [...] Se equivocan muy de veras los que por sistema levantan una muralla entre el cinema y el teatro, por cuanto sus psicologías son absolutamente iguales [...] y ello es debido a que los que sostienen aquel punto de vista se dejan seducir candorosamente [...] consentibles del esplendor (sic) y la rapidez como legados de los momentos que vivimos, alrededor de los cuales se improvisan un enorme andamiaje de teorías que si el cinema era mudo aceptaban discusión, del momento que el *ecrain* se ha visto invadido por la palabra, apenas si la acepta. El cinema no es otra cosa mas que el teatro condensado y favorecido por todos los elementos del magnífico engaño y el ingenio, que así mismo de poder ser, aceptaría el teatro; pero el cinema no existiría de no existir el teatro ni obtendría muchos de sus aciertos desamparado de su sombra<sup>139</sup>”.

<sup>137</sup> L'opinió que tenia Eugeni d'Ors sobre el Teatre Íntim era que *és un focus d'incultura nacional*, carta adreçada a Amadeu Vives, escrita a Barcelona el 25 de juliol de 1904. Epistolari Vives – Caixa II.

<sup>138</sup> Porter Moix, Miquel, *Algunes dades inèdites sobre el treball cinematogràfic d'Adrià Gual per a la Barcinógrafa de Barcelona*. Revista D'Art, núm. 2, pàg. 21

<sup>139</sup> Llegat Adrià Gual, *Dos guions per al cinema*. El que presenta aquesta obra, Gual desenvolupa tota la justificació de la música que ha d'acompanyar el film, tant la part cantada com la musical, detallant el tipus de música que hi vol. Institut del Teatre de Barcelona.

**Àngel Guimerà i Jorge** (Santa Cruz de Tenerife 1845-Barcelona 1924) donà el seu recolzament a Adrià Gual, que incorporà als seus espectacles tant la representació, com la música i el cinema, la projecció. En una emotiva carta lloa la feina de Gual per l'adaptació al cinema de la seva obra *La festa del blat*. Guimerà col·laborà amb Graner i Gual als Espectacles Audicions Graner, que incorporaven, amb diferents recursos, música, espectacle parlat i cinema.

Un altre intel·lectual que defensà des del primer moment el cinema fou **Francesc Miquel i Badia** (Barcelona 1840-1899) que no solament l'enaltí com a culminació de la plasmació de la realitat sinó com quelcom més que un entreteniment per a les masses. Afegia una interessant consideració sobre les possibilitats del so: *Solo le falta a los espectáculos del "cinematógrafo" que vayan acompañados de la reproducción exacta de las voces y los ruidos...*<sup>140</sup> observació que posava d'evident el desig de que s'arribés a compaginar so i imatge, que seria experimentat, com veurem, de manera gairebé simultània.

**Vicente Blasco Ibáñez** (València 1868- Mentón, França, 1938) també va ser uns dels escriptors que demostrà gran entusiasme pel cinema. La seva novel·la *Entre naranjos* - novel·la del mateix nom que la sarsuela escrita el 1908 per José Royo<sup>141</sup> - va ser portada al cinema sota la direcció d'Albert Marro per la productora Hispano Films l'any 1915, amb el guió del propi autor. El 1916 col·laborà personalment en la direcció de *Sangre y arena*<sup>142</sup> amb el director de cinema Rafael Salvador.

Un intel·lectual, poeta, dramaturg i assagista que escriví per al cinema fou **Josep Massó i Ventós** (Barcelona 1891-1931). Va dirigir la film *La verdad* per a la casa Mundial Films. *La verdad*, una comèdia cinematogràfica ben acollida pel públic<sup>143</sup> podria haver estat inspirada en un antic entremès cantat del mateix nom.

<sup>140</sup> *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1896, recollit a l'op. cit.

<sup>141</sup> *Catálogo del Teatro Lírico español*: Hi ha una sarsuela, en tres actes i en prosa, escrita el 1908 per José Royo de León i Antonio P. Camacho, amb música de Miguel Santonja. L'acció de l'argument té lloc en els tarongerars de la riba del Xúcar a València. Fou estrenada en el Teatro Martín el 29 de gener de 1908. Núm. del catàleg, 6.280.

<sup>142</sup> Blasco Ibáñez va autoritzar que es fes una adaptació de la seva novel·la per a una sarsuela, en un acte i quatre quadres, en prosa, que realitzà Gonzalo Jover i Emilio G. Del Castillo. La música fou escrita pels mestres Pablo Luna i Pascual Marquina. L'estrena d'aquesta sarsuela, que fou el 26 d'abril de 1911, al Teatro Apolo, fou –com es pot veure per les dates- pocs anys anterior a la versió cinematogràfica, amb la qual cosa podria afirmar-se la teoria de què el públic era amant de tornar a veure al cinema arguments que ja havia vist abans en el teatre, fossin teatrals o lírico-teatrals.

<sup>143</sup> Segons el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional de Madrid*, Luis Quiñoes de

Entre els contraris, **Joan Maragall i Gorina** (Barcelona 1860-1911) no manifestà cap interès pel cinema. En un article titulat “Película espiritual”, el poeta posà de manifest el seu rebuig vers un producte que considera mecànic i per tant, i en quant obra de l’home, poc digne, de fang, com explicita ell. Reproduïm una breu fragment d’aquest escrit: “Y sin necesidad de hablar de cinematógrafo siquiera, avivad simplemente vuestro espíritu en el amor de las cosas altas [...] y con solo levantarse ellos, repudiado quedará lo que esté bajo: el cinematógrafo y lo demás”. Maragall veia positiu el fet de que el cinema pogués oferir reportatges i documentals al públic, però no amb bons ulls l’entrada d’aquest en el camp de l’art. La postura de Maragall és la del peix que es mossega la cua: és evident que el cinema de ficció que es veia aquells anys a la pantalla anaven dels més exagerats drames o les més ridícules cintes còmiques; però no és menys cert que si en lloc de boicotejar aquest balbotejant art l’haguessin ajudat amb aportació de les seves obres o bones adaptacions, els resultats haurien estat diferents.

**Santiago Rusiñol i Prats** (Barcelona 1861-Aranjuez 1931), tampoc veié, en principi, amb massa simpaties el nou invent. De fet, ja s’havia manifestat en contra tot el que significués una reproducció mecànica d’una expressió artística com la música:

“Quan va inventar-s’l fonògraf, semblava que no podia inventar-se cap eina més anti-artística. Doncs el cinematògraf l’ha deixat enrera. Era difícil de poguer creure que’s pogués trobar res més repulsiu, més ofensiu ni més aspre, pel que tingui orelles educades, ni més antipàtic pels ulls, que aquesta bèstia artificial que’n diuen el fonògraf [...] Doncs el cinematògraf encara és pitjor . Aneu a veure un cinematògraf: mireu aquella gent que’s mouen amb un defici de maquinària [...] Cada cop que la ciència intervé en les coses d’art en surt... un cinematògraf”<sup>144</sup>.

No pot ser més dura la postura de Rusiñol. I en canvi, diverses obres seves es portaren al cinema, abans de la seva mort: *L’alegria que passa*, comèdia lírica rodada el 1930 sota la direcció de Sabino Antonio Micón, amb música del mestre Enric Morera<sup>145</sup>. Fou una dels primers films sonors, amb el què no deixa de ser sorprenent que es portés a la pantalla una obra que a més fos sonoritzada d’un

---

Benavente (1653/?), escriptor d’un gran nombre de “entremeses, jácaras, loas, tots ells cantants, i que s’inclogueren en obres que els autors de comèdies representaren per als teatres de la cort. Entre la llarga relació d’ells, que tenen per motiu la crítica dels defectes i vicis de la societat, destaquen l’anomenat *El doctor Juan Rana* i justament un que porta per nom *La verdad*.

<sup>144</sup> *L’Esquella de la Torratxa*, 3 d’abril de 1908, op. cit. de Palmira González.

<sup>145</sup> *L’alegria que passa*, quadre líric en un acte escrita per Santiago Rusiñol i amb música d’Enric Morera, fou estrenada al Teatre Tívoli de Barcelona el 8 de gener de 1901.

autor que tant havia blasmat contra la reproducció mecànica del so. Un altre film de Rusiñol portat a la pantalla fou *L'auca del senyor Esteve* rodada el 1929 per Lucas Argilés i fotografia de Joan Gaspar que comptà amb la partitura del mestre Morera. D'un intel·lectual que rebutjà tan fermament el cinema, justament se'n portaren al cinema dues de les més reconegudes obres de la seva producció literària. Tota manera, l'any 1929 fou nomenat president honorífic d'una associació de defensa del cinema, càrrec que no rebutjà en absolut<sup>146</sup>.

**Gabriel Alomar i Vilallonga** (Palma de Mallorca 1873 - El Caire 1914) prengué en canvi partit ben ferm en la defensa d'aquell nou art. Des de la seva adscripció al republicanisme i al socialisme, veié en el cinema unes innegables qualitats democràtiques. Criticà la hipocresia dels qui blasraven del cinema i enaltien la literatura "culta" amb àcides comparacions sobre aquells que es burlaven dels drames i passions que es presentaven al cinema i en canvi, llegien amb veneració altres escrits assimilats en la nostra cultura com a paradigmes de la literatura, però que –diu- no deixen de ser tant "drames" com altres fent servir d'exemple les tragèdies gregues (Sòfocles, Eurípides...) i el gran Shakespeare amb *Mackbett*, *Otel·lo*. Afegeix una reflexió molt interessant per comprendre l'èxit de les sarsueles que representaven, majoritàriament, escenes i problemes –més o menys reals- però segur més propers a la majoria del públic. L'espectador en el cinema melodramàtic cerca el triomf de la bondat i el càstig de la maldat, que a través de les imatges de la pantalla experimenta fins i tot la compassió més intensa que els mateixos esdeveniments de la vida real. Alomar es posicionà també amb fermesa contra la campanya de la censura prèvia al cinema, considerant-la un greu atemptat i un perill real per a la llibertat dels ciutadans<sup>147</sup>.

**Eugeni d'Ors i Rovira** (Barcelona 1881-Vilanova i la Geltrú 1954) també pren una posició contrària al cinema, reduint-lo a la mateixa baixa categoria que el "género chico" i demanant censura contra ambdós. A l'article, titulat "Del Cinematògraf" posa de manifest aquesta posició de menyspreu vers el que ell considera dues manifestacions abominables, recolzant les de l'escriptor Rucabado, clarament opositor també al cinema: "No hi ha que dir que a n'a mi, que sóc decidit partidari de la Censura<sup>148</sup> en totes les formes inferiors d'espectacle

<sup>146</sup> *Arte y cinematografía*, 1929

<sup>147</sup> González, P. op. cit, pàg. 212

<sup>148</sup> Eugeni d'Ors va ingressar a la Falange després de l'aixecament franquista, va col·laborar amb el Govern

- el “género chico” per exemple-, m’ha de semblar una cosa excel·lenta la doctrina intervencionista del senyor Rucabado”. També contraris al cinema foren Ortega y Gasset, que lamenta que aquest nou espectacle arrossegui les masses a través de varis articles i estudis: “Es característico de la hora que corre la falta de público para todo lo que consiste en dramatismo espiritual –arte, letras, ciencias, religión y política superior-, y su aglomeración en estadios, cines, etc”<sup>149</sup>. També Gregorio Marañón expressà el rebuig al nou art, detesta el cinema perquè diu que aquest no ha afegit una sola emoció nova a las que deu al teatre, a la lectura o a la contemplació de la natura. “Es probable, es casi seguro, que alguna vez el cinema sea un verdadero arte; por ahora, no”.

Els germans **Antonio i Manuel Machado** (Antonio, Sevilla 1875-Cotlliure 1939) (Manuel Sevilla 1874-Madrid 1947) també manifestaren en principi el seu rebuig pel cinema. El 1942, Manuel va rectificar: al diari *Arriba* escriví un article titulat “El cine visto por un hombre de teatro” en el que expressava la seva fe en el pervindre del cine i defensava el seu valor pedagògic, el seu interès com a espectacle i “encara” com art. Fixem-nos amb aquest mot “encara”.

**Antoni Rovira i Virgili** (Tarragona 1882-Perpinyà 1949) veia en el cinema una competència clara vers el teatre “buits a vessar”. Però es trasllueixen en les seves paraules una creença que el cinema pot arribar a ser quelcom més .../... “les películes cinematogràfiques, en la inmensa majoria, són antieducadores, tant les còmiques com les dramàtiques. En les películes còmiques hi predominen les poquesoltes, les inverosimitats estupendes, la grolleria plebeia, el mal gust i l’estupidesa. En les dramàtiques dominen els sentiments malaltissos, la carrincloneria i el romanticisme antiquat. Tots els defectes del vaudeville apallassat i del melodrama de sang i fetge, estan multiplicats... Els centres obrers haurien d’ésser els més interessats en fer-ho – es refereix a la necessitat de millorar la qualitat cultural del cinematògraf – El cinematògraf, ben dirigit és un poderós element de cultura popular i de sà esbarjo”(sic)<sup>150</sup>.

**Ramón de Valle-Inclán** (Vilanova d’Arousa 28/10/1866 – Santiago de Compostela 5/1/1936)<sup>151</sup> no sols s’interessà pel cinema sinó que de la lectura de

---

de Burgos i ocupà entre d’altres, el càrrec de Comissari en cap de la Jefatura Nacional de Bellas Artes.

<sup>149</sup> García Escudero, J.M. op. cit. pàg. 148

<sup>150</sup> *La Campana de Gràcia*, “Els obrers i el cinematògraf”, 12-VII-1913, Gonzalez, P. Op. cit. p. 221

<sup>151</sup> El veritable nom era el de Ramón Valle Peña, fill de Ramón Valle-Inclán y Bermúdez.



la seva producció teatral, dels seus esperpents, es pot deduir la visió cinematogràfica que posseïa. L'autor es fixà en els elements del cinema mut, basats en l'expressivitat del gest. Així parlava del cinema, en ser preguntat sobre què opinava d'aquest nou art:

“Y a los cinematógrafos, ya lo creo que voy. Ese es el teatro nuevo, moderno. La visualidad, más de los sentimientos corporales; pero es arte. Un nuevo arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y complementarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro [...] Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos ni decorados únicos; que siga el ejemplo del cine actual que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo”<sup>152</sup>.

La descripció del que ell anomena *el pelele*, el titella, es relacionen amb els personatges de cinema per la seva similitud amb les postures que adopten els actors, els contrastos de llum i ombres, la ràpida successió dels espais en que transcorre l'acció, la concepció dels plans en que és captat el personatge... Tot el recull de tècniques que emprà als esperpents, tenen una clara i evident relació amb el cinema, on les acotacions que fa són del tot cinematogràfiques. Valle-Inclán, doncs, integra novel·la i teatre per mitjà de tècniques cinematogràfiques i realitza simultaneïtat d'acció i muntatge escènic: emprant postures, afectació, gesticulació, pauses, llums, efectes de so, maquillatge... assoleix uns efectes gairebé visuals de les seves obres. Anys després, André Malraux descriuria el que anomenà “teatralització del cinema”, ja que considerà que al cinema un dels problemes que se li presentava era saber quan havien de parlar i dialogar els personatges, mentre que en el teatre no paren de fer-ho. Valle-Inclán en canvi, se sent immers en les tècniques del cinema. Segons l'anàlisi fet per Ciriaco Ruiz, tota la seva producció dels esperpents està impregnada de recursos cinematogràfics

“ [...] Nótese, por ejemplo, los motivos de las máscaras de carnaval, las barraca de feria, las figuras de guiñol, los retablos de los titiriteros, las alucinantes escenas de misterio, los peleles y fantoches humanos, es decir, todo el melodramatismo de un incipiente cinematógrafo. Además, suele llenar en unas pocas horas con muchas, breves, rápidas acciones a que vez que amplifica sonidos y ruidos e integra hasta olores en el aspecto visual de las escenas. Cada escena empieza con una acotación muy elaborada y llena de detalles; cuando empieza la acción, el diálogo se interrumpe constantemente con comentarios descriptivos, como si el diálogo fuese tomado 'por sorpresa' por una cámara de cine...”<sup>153</sup>.

<sup>152</sup> Entrevista de F. Navas a Valle-Inclán, citada a *El léxico de teatro en Valle-Inclán*, Ciriaco Ruiz Fernández, pàg. 169

<sup>153</sup> Ruiz, Ciriaco, op. citada pàg. 59

La seva estima pel cinema fou prou evident en participar al film *La malcasada*, rodada el 1926, produïda per Latino Films, sota la direcció de Francisco Gómez Hidalgo, amb fotografia de Josep Gaspar. El film, basat en el llibre de Gómez Hidalgo, es presentà en un moment en que elements progressistes de la societat espanyola plantejaven el debat sobre el divorci, tema intocable. Al film, en el que hi van participar el més rellevant de la societat, ja fos des de l'àmbit cultural i artístic, al polític, la noblesa, militars destacats... Ramón del Valle-Inclán s'interpretà a ell mateix.

Però la figura de Valle-Inclán ens interessa no sols des la seva visió favorable al cinema, sinó especialment pel seu recolzament, amb llurs obres, de la sarsuela, en especial d'aquestes de caire més costumista.

Un altre grup d'intel·lectuals, que podríem aglutinar sota el nom genèric de "populisme teatral", va conrear un teatre festiu, poc exigent, fet per a un públic fidel, majoritàriament, de la classe treballadora. Les seves obres es basaren en un costumisme un xic nostàlgic i d'un model de ciutat ja desaparegut. Molts d'aquests autors, a diferència dels altres, trobaren en el cinema un estri adequat per a adaptar les seves obres. Entre ells destaquen, sens dubte, **Josep Amich i Bert** "Amichatis" que aconseguí gran popularitat amb les seves obres com *Baixant de la Font del Gat* o *La Marieta de l'ull viu*, escrita el 1922 i portada a la pantalla el 1927 sota la seva direcció per Edicions J. Alonso, basada en una cançó popular catalana. **Salvador Bonavia** escriví *La puntaire* el 1927<sup>154</sup>. D'aquest mateix tema sobre un personatge tan popular, també s'adaptà al cinema, aquesta vegada amb guió de Josep Claramunt i Fructuós Gelabert, un film que s'estrenà el 1928. Com es pot comprovar, hi ha una reiterada preferència de gustos per part tant d'escriptors que prenen una línia de teatre popular com llurs adaptacions al cinema per part del públic.

Amb tot, aquestes manifestacions contra o a favor del cinema, són una mostra que, amb un nombre elevat, els intel·lectuals no prestaren al cinema el recolzament que hauria pogut donar uns films de més qualitat si realment, en lloc de rebutjar de bell antuvi el cinema, haguessin criticat de manera constructiva el que no rutilava, però col·laborant en assessorar tant en els guions o adaptacions i

---

<sup>154</sup> Hi ha una sarsuela amb el mateix nom, *La puntaire*, amb llibret de J.M. Bello i música de Lluís Badosa, adaptació de la novel·la de Ramon Capmany i C. Elmeric. La data d'estrena també se situa en aquesta dècada, pel que podria ser Bonavia s'inspirés en ella.

sobretot, creant un ambient favorable i estimulant que tal vegada hauria provocat que els miops detentors del capital aboquessin diners que haurien donat per resultat una indústria cinematogràfica més potent, enlloc de romàntiques i arriscades “aventures” econòmiques.

En definitiva, a principis del segle XX, amb el tot just nat cinema, aquest significava per a la majoria de persones “cultes” poc menys que “ [...] una máquina embrutecedora y disolvente, un pasatiempo para analfabetos, para criaturas miserables esclavas de su trabajo [...] El obispo, el diputado, el general, el notario, el profesor, el magistrado, todos comparten la opinión de Georges Duhamel; ellos no se dedican a frecuentar lo que consideran *un espectáculo de parias*”, cita de l'historiador Marc Ferro. Només així s'entén que les primeres decisions de la jurisprudència sobre el cinema, un espectacle que consideraven a l'hora atracció de fira, intuïen un cert perill de descontrol, mentre no es consideraven ni els drets d'autor per ser obra *de una máquina especial por medio de la cual han sido obtenidas*<sup>155</sup>. Aquest perill que pensaven que podia posseir el cinema queda reflectida en l'opinió del cineasta Jean-Luc Godard el qual, després de expressar que el cinema va ser creat per tal d'ocultar la veritat a les masses, també a l'inrevés provoca en els poders públics i privats la sensació que pot esdevenir, com l'altra cara de la moneda, un contrapoder d'efecte corrosiu. El poder s'adona que, bo o dolent, fins i tot sota vigilància, el film és un testimoni de la societat que el crea.../... “Documental o ficción, la realidad cuya imagen ofrece el cine resulta terriblemente auténtica, y se nota que no forzosamente corresponde a las afirmaciones de los dirigentes, los esquemas teóricos o las críticas de la oposición; en lugar de ilustrar su verdad puede poner de relieve sus insuficiencias”<sup>156</sup>.

I és que en pocs films com els de sarsuela, sainets o altres qualificatius paral·lels, veurem com s'efectuen de manera tan paradigmàtica les relaciones socials, de poder econòmic, les jerarquies, honors i privilegis i de subjugació moral, amb un repertori esperpèntic incomparable. Com deia Albert Einstein, *totes les societats acullen les imatges en funció de la pròpia cultura*.

#### **II.4.2. Un altre pal a la roda del cinema: l'Església**

Un factor que incidí profundament en el recolzament del cinema des dels seus inicis fou, sens dubte, la postura del poder fàctic més important a l'Estat espanyol:

<sup>155</sup> Ferro, Marc, op. cit. *Historia contemporanea y cine*.

<sup>156</sup> Godard, Jean-Luc, op. cit. pàg. 37

l'església catòlica. La situació de domini ideològic d'aquesta a la dècada dels anys vint, en que aquest art està en plena etapa de desenvolupament, és aclaparadora: hi havia un total de 30.000 capellans, 20.000 monjos i 60.000 religioses, era omnipresent en els mitjans de comunicació i dominava bona part de l'educació. Sempre havia gaudit d'una situació de privilegi vers el control ideològic de la majoria de les arts. Ara, per primera vegada, havia nascut un art, a cavall encara entre la tècnica i aquell, i no en detentava en absolut el poder.

Sobre la postura de l'església davant el nou espectacle, el cinema, José María García Escudero la qualifica de "ceguesa" no haver sabut reaccionar amb intel·ligència: "¿Pero quién duda que habrían sido más si los católicos hubiesen entendido desde un principio el problema del cine como un problema de producción y no sólo de condenación...?"<sup>157</sup> Per aquest motiu, apart de la postura general pontifícia i universal de l'església catòlica sobre el cinema, cal tenir present la més concreta de l'espanyola, que prengué postures reaccionàries, recolzades pel poder, en una Espanya en que hi ha hagut més etapes de repressió que de llibertat, etapes en que qualsevol cosa era pecat i ofensa a la moral. No es pot oblidar el paper de l'església en la participació de la censura contra qualsevol activitat i de tipus d'espectacle públic, ja fos teatral, líric o cinematogràfic al llarg de totes les èpoques. Tampoc es pot oblidar la seva ominosa participació en la censura franquista, mutilant film rodats en anys precedents a la dictadura del general Franco i prohibint tot tipus d'escenes considerades pecaminoses o atemptatòries contra la moral – evidentment, la seva.

## **II.5. L'ÚS DE GUIONS LITERARIS AL CINEMA:**

Des dels seus inicis, el cinema, mancat d'escriptors d'arguments propis, prengué de forma habitual arguments procedents de la literatura clàssica. Títols com *Don Pedro el cruel*, *La ilustre fregona*, *La gitanilla*, *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla, *El médico a palos*, de Molière, *Agustina de Aragón*, *Reinar después de morir* o *Inés de Castro* d'Antonio Lopes Vieira, *Maria Rosa*, *Romeo y Julieta*, *Mar i Cel* d'Àngel Guimerà i un llarg etcètera, foren portats al cinema, no només una vegada sinó algunes d'elles moltes, i en

<sup>157</sup> García Escudero, José María, *Cine Español*, Rialp 1965, pàg. 107

èpoques diferents. La poca inversió de la indústria del cinema afavoria l'ús d'aquests textos per tal d'evitar pagar, en molts casos, drets d'autors. També s'asseguraven un més que segur èxit per la familiaritat de l'argument conegut. En relació a la producció, foren menys els productors que contractaren guionistes per a escriure un guió a posta per a la pantalla.

Així mateix fou un intent d'aproximar la literatura amb temes de rerafons popular a la pantalla, adreçat a aquest nou públic que se sentia més identificat amb aquests temes que amb grans i allunyats temes aristocràtics. Una nova font d'inspiració l'aportaren els temes procedents de la literatura popular, en el drama romàntic, d'aventures, semblants pel contingut als espectacles ambulants de "romanços de cordill" que fins feia pocs anys eren part d'un dels més populars espectacles de carrer: així, es portarien al cinema temes com el del conegut bandoler *Don Joan de Serralonga*, de Marro i Baños (1910).

Però cal també dir que alguns d'aquests títols esmentats, primer foren text literari però que, abans que ser portats a la pantalla, ho foren al teatre en forma lírica, és a dir, com a sarsueles. Trobem també el cas a la inversa: obres literàries portades primer a la pantalla i després adaptades per a sarsueles. Veiem uns quants exemples:

*Terra baixa* (1897) d'Àngel Guimerà, va ser convertida en drama líric en un pròleg i dos actes per l'alemany R. Lothar i el compositor anglès Eugene d'Albert el 1910. L'adaptació del text català a la música fou obra de Joaquim Pena. Pocs anys abans, el 1907, havia estat portada a la pantalla per Fructuós Gelabert, de Films Barcelona.

*Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla també tingué varies versions líriques, essent la més fidel a l'argument que seguint el llibret de Zorrilla, musicà Nicolau Manent<sup>158</sup>, estructurada en tres actes i set quadres, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela el 31 d'octubre de 1877, seguint la tradició de representar aquesta obra justament el Dia de Tots Sants. La primera versió fílmica del Tenorio fou rodada per Ricard de Baños i Albert Marro el 1908 per a la Hispano Films; la segona fou del 1921 per a la Royal Films.

---

<sup>158</sup> Al llibret que es conserva a la Biblioteca Nacional de Madrid, el mateix Zorrilla justifica la seva transformació en sarsuela.

*La gitanilla*, rodada el 1914 per Adrià Gual per a la Barcinógrafa, pretenia ser la primera d'una sèrie que pensava dedicar a l'insigne Miguel de Cervantes, autor d'aquesta obra. Després de la versió primera, la novel·la de Cervantes, i abans de ser portada al cinema, s'havia vist al teatre líric en forma de sarsuela en una primera adaptació de Francisco García Cuevas i música d'Antonio Reparaz, presentada al Teatro de la Zarzuela el 1861; una segona versió, a càrrec d'Antonio Arnao i música de Tomás Bretón, el 1875<sup>159</sup> i una tercera sarsuela "còmica" en un acte i tres quadres, de Miguel Echeagaray i música de Ruperto Chapí.

La Gitanilla és el malnom donat a una noia, recollida recent nascuda per uns còmics ambulants, Simón i Encarnación, que junt a Perico, enamorat de la Gitanilla, i Felisa, gelosa germanastra, formen el grup de còmics. Aquella no sols canta bé sinó que és molt hàbil fent de funambulista. Una nit, arriben Blas, un mestre d'escola que ha estat atracat per uns malfactors, i Luis i Enrique, dos rics senyorets caçadors que s'han perdut. Enrique queda encisat per les gràcies de la Gitanilla. Al matí, tornem amb els seus, mentre Blas pren el paper de pallaso amb el seu burro. Passa el temps. En un teatre de ciutat, la Gitanilla ha aconseguit el seu somni: actuar en un teatre. Simón i Encarnación interpreten un exòtic soldà i l'odalisca, Blas, de còmic amb el seu ruc. Felisa, morta de gelosia, sega la corda provocant un accident del que la Gitanilla en surt ben parada mercès a la xarxa. A primera fila, Enrique acompanyat de la seva xicota, comenta indiferent la presència de la noia. Perico li ho diu a la Gitanilla que se n'adona que no significa res per a Enrique. Blas li ofereix marxar amb ell a París i quan torni, anar amb qui realment l'estima: en Perico.

*Don Pedro el Cruel* rodada el 1911 per Albert Marro i Ricard de Baños, tingué els seus precedents en sengles versions líriques. La primera *Don Pedro o cruel*<sup>160</sup>, *melodrama tragi-cómico* escrit per Luigi Bertocchi, amb música d'Antonio Reparaz, va ser estrenada el 1857 al teatre de San Joao de Porto. Una segona versió lírica fou *Don Pedro el cruel*<sup>161</sup>, sarsuela còmica en un acte i un sol quadre, en prosa original de Pedro Muñoz Seca i música de Saco del Valle que fou estrenada al Teatro Real de Madrid el desembre de 1909, per exemple, per parlar d'una de les primeres versions cinematogràfiques de textos històrics. Es pot comprovar la gairebé igualtat de dates d'estrena de la nova versió teatral (1909) amb la cinematogràfica (1911), ja que entre la lírica i aquesta només passaren dos anys. Aquest fet confirma que el públic, lluny de deixar de banda el teatre líric

<sup>159</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, Ministerio de Cultura 1991, pàg. 134

<sup>160</sup> Íd. núm. registre 802,

<sup>161</sup> *Ibidem*, registre números 4.500 i 4.501

amb l'arribada del cinema, apreciava les qualitats d'ambdós: el líric, perquè formava ja part de la seva forma d'entreteniment, consolidada a través de llargs anys, de generacions i l'altra, per la novetat que li aportava.

## **II.6. L'ÚS DE LLIBRETS DE SARSUELA AL CINEMA**

Molts foren els detractors de la sarsuela que veien en ella un subgènere. Ni la ingent producció feta a tot l'Estat espanyol, catalana, castellana, valenciana, basca... ni el renom més reconegut de músics i llibretistes, escriptors d'alt nivell, varen afavorir ni per un moment que el teatre líric pogués gaudir del reconeixement de la intel·lectualitat, mentre, en canvi, gaudia de ser l'espectacle més abundós en producció, tant pel que feia a la demanda per part del públic i en conseqüència, dels empresaris teatrals. El crític Josep Ixart es destacà per les seves furibundes crítiques a la sarsuela.

El migrat cinema espanyol, mancat de la inversió que requeria la realització d'un cinema més esplendorós ja fos en arguments escrits *ad hoc* i dotat d'inversió econòmica per rodar films de grans moviments de masses i grans decorats, com es feia contemporàniament en altres països, com França i Itàlia<sup>162</sup>, es veié a més afectat per la crisi ocasionada per la I Guerra Mundial de 1914. Europa queda pràcticament paralitzada per aquest tràgic esdeveniment, essent-ne afectada, lògicament, també la indústria cinematogràfica. Aquest fet propicià el desenvolupament definitiu de la potent indústria cinematogràfica nord-americana, que disposaria sense límits d'un ample mercat, absent gairebé de competència per les tristes circumstàncies causades per la Primera Guerra Mundial europea, per portar els seus productes a un públic àvid de distraccions. La manca evident de competitivitat amb el cinema nord-americà o de qualsevol altre, afavorí que la indústria del cinema espanyol cerqués en el "tipisme" un recurs fàcil i de segur èxit a les seves taquilles. El pretès tipisme provenia de manera invariable del món andalús, especialment del taurí<sup>163</sup>, dels gitanos i de passions desfermades que, inevitablement, patien els arguments de la majoria d'aquest films. El tema de

<sup>162</sup> *Cabiria* seria una mostra paradigmàtica d'aquest tipus de cinema.

<sup>163</sup> No es pot oblidar de cap manera que els inicis del cinema a l'Estat espanyol, el recurs filmic més habitual era el rodatge de les curses de braus, arreu, tant a Barcelona, com Madrid, i a tots els llocs on tingueren lloc les primeres beceroles cinematogràfiques.

l'honor, que arrenca del drama d'honor calderonià i que continua en tota la literatura de Calderón fins Echegaray, arribarà a prendre situacions farsiques quan siguin escrites en forma d'obres de "género chico".

José María García Escudero es queixa de la imatge farcida de tòpics que ofería el cinema espanyol. En unes dramàtiques frases, el defineix així:

"Réquiem por el cine español" " [...] Sacaría después de las maletas y pondría sobre la mesa a los que lo han matado: unas castañuelas, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico [...] Y seguiría sacando: panderetas, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanilla, bureo, cuplés...; ese carrusel zafio, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para los turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español..."<sup>164</sup>.

No pot ser més expressiu i profund el lament, alhora, de qui estima el cinema i veu el què ofereix el seu país. Continua la seva dramàtica acusació dient el que imperà en el cinema mut – i afegim, que també, malauradament, en el sonor- : *la andaluzada, la baturrada, la madrileñada, la zarzuelada*, relacionant a continuació una llista de títols corresponents a aquesta època. Es lamenta de la imatge que dona Espanya a través del seu cinema: "En ese arranque contemporaneo de las naciones latinas, en el que el libro universal del *ecran* registra cotidianamente las páginas conmovedoramente históricas o dramáticas, España juega indudablemente un papel inferior al que el pertenece. La imaginación de sus evocadores muéstrase siempre con una desconcertante pobreza. Por eso estamos habituados a ver una España de corridas de toros y gitanas..." i afegeix la necessitat que Espanya sigui vista pel món sota altres paràmetres que no sota el "traje de luces" del torero i les castanyoles de les ballarines.

El "tipisme" espanyol fou també explotat per altres autors literaris i cinematogràfics. El drama líric més universal, *Carmen*, no deixa de ser el *súmmun* de recull de tòpics i situacions, de passions i venjances resoltes, inevitablement, a cops de navalla i en els que la dona lliure havia de ser, *comme il faut*, destruïda. Per cert, val la pena deixar palès que el fragment més popular de l'obra musical més reconeguda de Bizet, la famosa *havanera*, peça de lluïment per a qualsevol cantant, no sols per la dificultat musical, sinó per la sensualitat i geni amb que cal

<sup>164</sup> García Escudero, J.M. op. cit. pàg. 19



interpretar-la, és un arranjament d'una obra musical titulada *El arreglito*, del basc Sebastián Iradier<sup>165</sup>.

Molt sovint s'ha criticat la sarsuela perquè els llibrets eren molt fluixos, poc elaborats; freqüentment era a causa de la pressa que donaven els empresaris als autors per redactar-los, que no s'arriscaven a escriure arguments massa conflictius per tal d'obtenir un èxit assegurat. Tampoc n'estaven massa satisfets els músics, que havien de musicar textos francament dolents. Tal com expressava Francisco Alonso, un dels més populars escriptors de sarsueles del segle XX, ¡Què més hagués volgut ell que els textos tinguessin millor qualitat! Aquesta penalitat també afectà l'òpera en la qual veiem al costat de magnífiques partitures arguments poc menys que creïbles o textos més que mediocres.

Pel que fa al cinema, es coneixen ja des dels inicis del cinema produccions nacionals com *Sevillanas* rodada el 1896, exhibida l'1 d'octubre de 1896 al Salón de Actualidades a Madrid, o franceses com una intitolada *Soleares* rodada el 1898, un ball en un pati andalús, *La malagueña y el torero* o la *Dansa andalusa* (ca. 1905), de la Casa Gaumont, precursors flagrants del que en el món seria vist com cine espanyol<sup>166</sup>. Però no tots els films de sarsueles estaven inspirats en el tipisme. Per exemple, Albert Marro al seu film de capítols *Barcelona y sus misterios* prengué, per nom d'un d'ells el de *Los monederos falsos*, una sarsuela en quatre actes i vers, de Narcís Serra, acomodada la lletra a la música pel mestre Rossi. Intervenien en ella cinc personatges femenins i sis homes. La sarsuela era datada ni més ni menys que del 1859<sup>167</sup>. La versió cinematogràfica, comptà amb la direcció de Joan M. Codina. El 6 de maig de 1905, el Cinematògraf del Diorama presentava el film *Héroo por fuerza*, títol que coincideix exactament amb una sarsuela de Francisco Martínez Gomar, amb música de Luis Foglietti i Eduardo Fuentes. S'havia estrenat al Teatro Cómico de Madrid el 8 de febrer de 1905. L'obra estava dedicada a Antonio González "Chavito"<sup>168</sup>. Fins i tot, la proximitat de dates, poden fer suposar que es tracti d'una filmació d'algun fragment d'aquesta obra lírica feta en el mateix teatre.

<sup>165</sup> Sebastián Iradier (Saciogo- Àlaba 20/1/1809 - Vitòria, 6/12/1865)

<sup>166</sup> Segons el Catàleg d'Henry Bousquet dels films produïts per la Casa Pathé, es troben dues realitzacions semblants: amb el número 912, *Ballet spagnol* i amb el 923, *Dance sevillane*, ambdues del 1902, d'uns 20 metres.

<sup>167</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, registre 10.954 E

<sup>168</sup> Íd. registre T/ 16.651

## **II.7. LES PRODUCCIONS CINEMATogrÀFIQUES DE SARSUELA**

Malgrat la varietat de temàtica en les sarsueles, l'autòcton, amb el seu exagerat "tipisme", fou el principal recurs que quedava al cine espanyol. I aquest derivà en el gènere al que darrerament els historiadors han donat el nom d'"espanyolada". Caldria, però, matisar la diferència entre el que es pot classificar amb els paràmetres d'"espanyola" i les sarsueles, cosa que veurem més endavant, encara que aquestes, en l'etapa franquista ja no aconseguirien desgraciadament separar-se d'aquest mot per causes que seran analitzades en capítols següents.

En els moments històrics paral·lels a la consolidació del cinema previs a la irrupció del sonor, Espanya vivia un cert ressorgir dels nacionalismes interiors. En conseqüència, aquest pretès "tipisme" també calia estendre'l a altres nacionalitats, donant així un cinema ambientat a Madrid, a Andalusia, a l'Aragó, a València, a Galícia... emprant com a teló de fons les festes populars, ambients i paisatges, que en el fons no deixava de ser una producció interessada a aconseguir l'atenció d'un públic que es reconeixia, en part, en ells. En el cas de Catalunya, no deixa de ser sorprenent i contradictori que els rètols es fessin totalment en castellà, cosa que només s'explica per l'interès d'abaratir costos i fer arribar els films a un mercat més ampli que no només el català<sup>169</sup>, així com poc o gens tractats temes d'arrel totalment catalana. Pocs directors, com Adrià Gual o Fructuós Gelabert, s'arriscaren a incloure en la seva producció algun o altre film amb temàtica netament catalana.

En general, la realitat que s'oferia a través d'aquests films era una visió deformada amb tota la feixuga càrrega de la hipòcrita moral de l'època: dones que no poden gaudir de l'amor sense casar-se, que expien llurs culpes amb el convent o la mort, mentre els homes només són com a molt, acusats de no "complir", paraula que veure reflectida en el cinema silent milers de vegades; religiositat exacerbada; una excel·lent relació entre la classe dirigent i l'obra, menestrala o camperola, que es reflectia amb una paternalista visió de les diferències de classe, a vegades saldades fins i tot amb casaments

---

<sup>169</sup> Sobre la retolació, cal destacar que fins i tot films fets com a publi-reportatges de productes comercials *La España Industrial* (1920), *La Flor del Día* (1910), etc, es feien en castellà encara que el consum fos intern. Pocs films d'aquestes característiques tenen els rètols en català a excepció, per norma general, dels que va fer la República Catalana per a difondre, per exemple, la seva tasca educativa *L'Escola del Mar*.

interclassistes, fent del cinema un estri més de poder de la classe dominant i transmetent una falsa felicitat de les classes empobrides que resolen, segons imatges de molts d'aquests films, llurs penalitats cantant i ballant. Però tot sota un cel blau i un sol radiant. Com diria Valle-Inclán en un dels seus esperpents, quan fa parlar el personatge Zaratustra *Nuestro sol es la envidia de los extranjeros*.

Tampoc les sarsueles se salvarien d'incloure en els arguments aquest tòpic i en comptades vegades, posarien de manifest la trista realitat espanyola. I quan ho intentaren, com també en el cine, foren censurades i mutilades. Però la sarsuela, en la seva forma teatral, portava ja molts més anys patint la dura vigilància del poder que no tolerava en cap cas "ofenses" al seu ordre i la moral de l'època. Curiosament, a les sarsueles hi ha molt prototips de personatges que no surten pas, justament, ben parats. Un d'ells és el cacic que, tant en la versió lírica com en la cinematogràfica, continuarà essent diana de les crítiques i retratat com un ser malvat, explotador i obscè que es creu capaç d'aconseguir-ho tot mitjançant el seu poder. Aquest personatge el podem reflectir de manera paradigmàtica al film *Carceleras* (1922). Un altre tipus de personatge, objecte de la riota i burles de tothom és el militar de baixa graduació, el sergent. A les sarsueles n'està farcit. Trobem un dels exemples més tòpics a *La Bejarana*. La classe religiosa no es salva d'alguna que altra burla, però mentre a les versions líriques la crítica s'estenia al clergat en general, amb ridiculitzacions i atacs més que sonats (cor de pobres a la sarsuela *El tambor de Granaderos*) a les versions cinematogràfiques només gosaren ridiculitzar els personatges de menys rang, com els escolans, objecte de tota mena de riotes.

## **II.8. UNA APARENT CONTRADICCIÓ: L'ADAPTACIÓ DEL TEATRE LÍRIC AL CINEMA MUT:**

El desig que les imatges de la pantalla estiguessin dotades de veu pròpia i de so era una il·lusió tan antiga com el mateix cinema. Una de les primeres consideracions que cal tenir present abans d'abordar aquest tema és que el cinema, ja des dels seus orígens, no ha estat mai mut. Hem vist que als precedents de l'espectacle líric popular, el públic comptava ja amb la figura del narrador que explicava abans de començar l'espectacle què veuria tot seguit. És

ben clar que, amb la figura de l'explicador, personatge que anava narrant amb millor o menor traça el que els espectadors anaven a veure en la pantalla, s'assimilava al nou espectacle un vell precedent de la iconografia popular.

### **II.8.1. La narració al cinema mut: la figura de l'explicador**

Al segle XVII és quan apareix aquesta figura, totalment definida, l'antecedent de la qual fou el trobador o el narrador de "contes de cordill" que es consolidarà durant aquest segle i es reemprendrà a l'aparició del cinema amb l'explicador que acompanyava els primers films silents. Les representacions durant aquest període es feien amb llum diürna. En descórrer la cortina o alçar-se el teló, tenia lloc la intervenció de la *loa*, mena d'introducció recitada o acompanyada musicalment, amb la que la companyia presentava l'obra als espectadors. Trobem també formes embrionàries de sarsuela en l'estructura, ja que al final es cloïa l'obra amb un final de tipus burlesc.

Sens dubte, un referent del naixement i continuació d'aquesta figura, transvasada del teatre popular al cinema, foren els explicadors d'auques. Segons recull Fernández Cuenca en la seva *Història del Cine* sobre aquests tipus de personatges:

"Consecuencia popular de aucas y aleluyas es el cartel del crimen o el auquero cartelón, como en Levante se le llama. José Gutiérrez Solana le ha descrito en letra impresa y le ha pintado con trazos impresionantes. Un gran lienzo, colgado de un palo y dividido casi siempre en rectángulos desiguales, muestra en pintura de violentos chafarrarriones escenas de sucesos terribles, sobre todo crímenes sangrientos. Por calles y plazuelas, no solo pueblerinas<sup>170</sup>, sino también de grandes ciudades, el cantor del crimen, señalando con largo puntero los cuadros del cartelón, recitaba con voz campanuda y monocorde el romance del suceso real..."<sup>171</sup>.

Si s'analitza la iconografia de l'auca, no deixa de ser una seqüència de fotogrames representatius de cada episodi, amb veu i música d'acompanyament adient a cada "fotograma"<sup>172</sup>. Pel que fa a la figura de "l'explicador", les dades de la seva implantació arreu són eloqüents:

<sup>170</sup> L'autor recorda haver vist aquesta mena d'exhibicions davant de clientela de criades, soldats i gent senzilla, a la Plaza Mayor de Madrid, vers l'any 1933 ó 34.

<sup>171</sup> Fernández Cuenca, C. *Historia del cine*, Tomo I La Edad Heroica, Afrodísio Aguado, Madrid, 1948, pàg. 41

<sup>172</sup> Sobre la forma d'explicació de les auques i l'acompanyament musical, podem veure una seqüència al film *La Bejarana*, (1927), d'Eusebio Fernández Ardavín, en la que la parella característica (còmica) pren el paper

“Los locales de proyecciones cinematográficas se multiplicaban con rapidez por todo el país. Allí donde no se construían barracones permanentes, llegaban con el moderno artillugio, para embeleso de todos, los cines ambulantes que recorrían villas y aldeas... Hay que reconocer la importancia que los explicadores tuvieron, en España como en todas partes, en el incremento de la afición del público a las exhibiciones cinematográficas, pues hasta el 1920 no se generalizó el empleo de los letreros intercalados en las películas, para aclarar todos los pasajes de la acción que lo necesitaban...”<sup>173</sup>.

“El explicador actuaba ante el público sin rehuir nunca la presencia física. Lejos de perorar detrás de la pantalla, como parecería lógico y como algunos intentaron con el general descontento, debía cumplir su misión paseándose por uno de los pasillos de la barraca. También se dialogaba detrás de la pantalla, como en el film *Els calçotets d'en Toni* de Gelabert en la que los intérpretes de la cinta, pertenecientes a la compañía del Teatro Romea recitaban detrás de la pantalla”.

Aquesta pràctica, el recitat per part dels mateixos actors darrera la pantalla, la trobem referenciada en diversos films dels pioners del cinema. Hi ha dues dades que justifiquen sobradament perquè la figura de l'explicador tingués tan llarga implantació. Una, la seva arrel centenària d'implantació popular; l'altra, que no es pot obviar, és que el 50% de la població espanyola, durant llargues dècades d'aquest segle en que es desenvolupà el cinema, era analfabeta. El 60% segons dates que dona, per a finals del segle XIX, Romà Gubern<sup>174</sup>. Per tant, encara que els intertítols expliquessin el contingut de les imatges, per a la majoria de la gent eren balders, ja que no els podien llegir.

### **II.8.2. La música, element protagonista del cinema silent**

Música i cinema són dos elements que es feren imprescindibles l'un de l'altre des del naixement de les primeres imatges en moviment. Encara que fos per atraure el públic a unes primeres visions individuals o molt defectuoses, el reclam musical sempre hi era present. Un d'aquest fou un aparell anomenat “orquestrión”, de producció francesa anomenat “Orgues Limonaire” que es col·locava a les entrades del cinemes anunciant *les plus joies chanson de la Belle Epoque sur un orgue Limonaire authentique. 35 touches a carton perforé*<sup>175</sup>. Alguns d'ells, foren veritables joies dels automatismes:

---

d'auquers per a convèncer el pare de Luz María sobre el mal que representa obligar les filles a casar-se contra la seva voluntat.

<sup>173</sup> Op. cit. Tomo II – Nacimiento de un arte, pàg, 41

<sup>174</sup> Gubern, Román et altera, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 1995

<sup>175</sup> Encara es pot trobar a la venda una cinta (magnètica) que conté 24 cançons interpretades amb un

“Complemento de los cines más selectos hacia 1906 era el orquestrión con móviles figuras cubiertas de colorines, que a la entrada de los barracones atraía al público con las melodías de moda. Uno de los mejores orquestriones que hubo en Madrid fue el del cine Proyecciones, que permaneció a la puerta del local hasta la completa renovación de éste en 1933; desmontado y guardado en un almacén como preciosa reliquia por su dueño, don Eduardo Jimeno, fue destruido probablemente para hacer lumbre durante la Guerra civil”<sup>176</sup>.

Aquests aparells van córrer la mateixa sort que molts films antics, fets amb suport de nitrat de cel·lulosa, els quals durant la Guerra civil van servir per fer foc, desembussar xemeneies, elaborar pintes i colls durs de camisa i altres fins prosaics.

Una de les poques fotografies que es conserven d'aquells magnífics artefactes, la conserva Albert Abadal, nét del productor català. A la fotografia es veu un “orquestrión”, amb tot de figures que devien funcionar amb la música. Al darrera hi ha escrit el següent text: “D. José Carrió Subirana, retratado en Valencia el dia 2 de febrero de 1901, cobrando en la mesa del espectáculo enfrente del grande órgano y con el diario en la mano izquierda . Los que estan enfrente del órgano son los dependientes de la casa Catalana-Valencia”.

L'1 de setembre de 1904 es produí un gran incendi al Paral·lel de Barcelona que s'inicià en un barracot de pantomima i cinematògraf. L'incendi s'estengué pel Teatre Nou, Salón Venus, entrada del Trianón, Pabellón Soriano, taverna Las Palmeras... passà del carrer Nou al Sant Pau, dreta del Marqués del Duero; es comentà, per la virulència, que feia quedar curt el del Basar de la Charité, a França. El 13 d'octubre, es donà notícia que els Soriano desmuntaren el gran orgue de música que hi tenien instal·lat.

També es van introduir els efectes sonors en “directe” abans que no es creessin les primeres màquines adreçades a produir el so desitjat de forma mecànica. Un d'aquests aparells, segons cita Fernández Cuenca, fou l'Allefex, màquina concebuda i fabricada industrialment als Estats Units, en una mena de caixa de poc més d'un metre d'alt i menys d'un metre d'ample. Contenia tots els elements per aconseguir mecànicament fins a cinquanta efectes sonors diferents per acompanyar les projeccions cinematogràfiques: galop d'un cavall, repic de campanes, pluja, troncs, trets... Algunes marques importants de la indústria

---

d'aquests orgues, editat per Discorquet – Valmy 7, Rue Marengo 72000 Le Mans. Algunes cançons són “Le denicheur”, “Un coin de rue”, “Frou Frou”, i sorprenentment “Camarada” i “Valencia”.

<sup>176</sup> Op. cit. pàg. 41

fonogràfica com la Compañía del Gramófono, la Polydor i la Columbia, impressionaren discos amb sons, obtinguts del natural o simulats amb orquestra. Aquest anunci figurava als programes de mà del Gran Teatre del Liceu de principis del segle XX:

“Gramophon: la máquina parlante más perfeccionada de cuantas existen. Su diafragma ‘Exhibition’ reproduce la voz humana y todos los demás sonidos con la más real exactitud y máxima sonoridad. Con el Gramophone se tienen los mejores artistas del mundo y los más selectos fragmentos musicales. Nunca debe comprarse una máquina parlante sin antes oír nuestros aparatos y discos. Compañía francesa del Gramophon. Único agente: G. Puig, Pelayo 14. Operas, zarzuelas, piezas de Concierto, cantos y bailes populares, recitados, sardanas, himnos nacionales...

*The Simplex piano player c<sup>o</sup> Unicos agentes en España Lacort y c<sup>a</sup> Buensuceso 5, Barcelona: Yo pianista en el acto...* anunciava un piano amb el que es podien interpretar tota mena de melodies, simulant que es tocava de veritat de manera *tan fácil que hasta una niña puede hacerlo*”.

La música era element imprescindible per acompanyar aquestes imatges. Amb la música es podia expressar tot tipus de situacions i sentiments, es podia fer plorar, riure, crear intriga... i reforçar la imatge amb un efecte espectacular, tal com podem comprovar enguany si veiem una obra silent amb música o sense.

Un personatge que s’assimila al cinema mut és el del pianista. De fet, l’inici de la figura musical del pianista acompanyant cal cercar-la cap els anys 1860, en la que esdevé una peça indispensable en els cafès. Interpretaven molt sovint peces de sarsuela, moltes d’elles de Manuel Asenjo Barbieri les quals transcrites per a piano, amb altra música de caire popular, ocuparen les discussions i tertúlies de cafè fins que la invasió de ginys mecànics productors de música, la pianola primer, les gramoles més endavant, i per fi, l’aparell de ràdio, la desplaçaren lentament fins a la seva total desaparició<sup>177</sup> dels cafès. Però, juntament amb aquest desplaçament del lloc primigeni, vindria un altre on serien figura importantíssima: el cinema.

Encara que hom assimila el cinema mut a l’acompanyament del piano, segons testimonis orals de cineastes com Albert Gasset o dels propis intèrprets, com Josep Soler Saurí, músic, revelen que als cinemes més modestos

<sup>177</sup> En el cafè, actuant al servei de la música, es forjaren les figures d’Albéniz i Vidiella (1856-1915). Singularment reanomenat pel seu to musical fou el cafè de la Rambla, on regularment donava el corresponent recital el pianista Antoni Nogués. També Josep Rodoreda (1857-1922), l’autor del *Virolai* fou pianista de cafè. Valls, Manuel, *La música catalana*, Biblioteca catalana, Barcelona 1960.

l'acompanyament es feia amb un violí o màxim, amb trio de corda. Si es pensa detingudament, aquest argument té la seva raó ja que no suposa el mateix, ni de compra ni d'instal·lació, disposar d'un piano, instrument fix que s'ha d'afinar i mantenir, mentre que un violí el portava el propi intèrpret. Pensem que sobretot devia donar-se aquests casos en locals més senzills. Els més solvents econòmicament i d'instal·lació, comptaven amb l'acompanyament d'un pianista al piano, depenent de la disponibilitat econòmica de l'empresari o dels músics que hi havia a la localitat que s'empressin altres intèrprets amb diferents instruments<sup>178</sup>. Si la disponibilitat econòmica era alta, l'empresari podia contractar una orquestrina, que era fixa al local<sup>179</sup> i en alguns films portats amb gran disponibilitat de recursos, interpretava l'obra l'orquestra completa.

La vinculació laboral dels músics amb el cinema, encara que imprescindible des del primer moment, no va estar exempte de conflictes. Així, per exemple, el 9 de setembre de 1907, el Sindicat Musical de Catalunya expressà el seu malestar per la ubicació en que estaven situats els músics als cinemes – un pis més avall del nivell de la sala- per sota l'escenari... La resposta del Governador civil, a qui adreçaren la demanda fou aquesta: *El señor Luis Urrecha les da la razón en parte, solo a los de la segunda fila, pues no hay ventilación y por tanto, es altamente antihigiénico....* Per la seva part, les empreses cinematogràfiques es defensaven dient que *esa colocación no obedece a miras caprichosas de la Empresa sino a causa de las menores molestias al público que los arcos de los violines le impide la visión, en caso de estar las orquestas a su mismo nivel*<sup>180</sup>. El litigi es resolgué a favor dels músics, no essent col·locats sota l'escenari.

Alguns cinemes tenien contractades orquestrines de manera fixa. Al cinema Capitol, a Barcelona, per exemple, estava dotat d'una plataforma que enlairava els músics en els intermedis per tal que el públic gaudís de l'espectacle musical. El Fèmina disposà de l'orquestrina Suñé per a l'acompanyament musical que interpretava, entre actes, peces de sarsuela com *La leyenda del beso* de Soutullo

<sup>178</sup> A Mataró, per exemple, al cine Moderno, acompanyaven un trio de corda (violí, viola i violoncel) perquè era un grup local que estava sovint disponible per fer aquesta tasca, segons testimoni oral de Josep Soler Saurí. Això no treia que al Serra 'Can Pepet' acompanyés els films el mestre Enric Torra, a qui el públic demanava que interpretés altra música no prevista per al film, accedint el llavor jove i músic a complaure'l amb les seves peticions. (Enric Torra i Pórtulas, entrevista el 13-3-1997).

<sup>179</sup> Vegi's el capítol referent a la repressió després de la Guerra civil. Segons declarà el mestre Joan Dotras Vila en el seu judici sobre Responsabilitats Polítiques, ell era el director fixo del cinema Fèmina durant l'any 1936. Es pot comprovar, doncs, la llarga durada de compatibilitat dels films muts amb els sons.

<sup>180</sup> Govern Civil de Barcelona. Actes de la *Junta de Teatros 1893-1909*



i Vert; més endavant, comptà fins la Guerra civil amb una reconeguda orquestra dirigida pel mestre Joan Dotras Vila. El Salón Cataluña anunciava als seus programes l'acompanyament en directe de un *notable quinteto* (1907)<sup>181</sup> i set anys més tard, amb motiu de l'exhibició de film *Espartaco* encara continua fent l'acompanyament musical amb el mateix quintet. A la Brasserie de l'Hotel Palace, a Madrid, animada amb un cinematògraf, el 1914 anunciava a la premsa l'actuació del *mejor sexteto de la ciudad*. A La Playa de Biarritz, que també projectava films, el 1914 s'anunciava l'acompanyament amb una *notable banda de música* entre el Frontón Central, l'acompanyament era ni més ni menys que la Banda del Regimiento de Covadonga, anys abans, el 1904.

En el cas de la sarsuela, era encara més fàcil per al públic, ja que la majoria coneixia l'argument de bell antuvi. L'historiador Joan Francesc de Lasa i Casamitjana opina que, lluny d'avorrir-se amb temes ja vistos a les taules del teatre, el públic que sovint coneixia els arguments, esperava com seria en versió cinematogràfica la mateixa sarsuela. En els fragments cantats més coneguts, el públic també prenia part cantant-los en una mena d'espectacle interactiu, en el ben entès que això succeïa en els ambients més populars<sup>182</sup>. En algun film, com *La casa de la Troya* (1924), el fragment musical que representa que interpreta al piano la protagonista està sobreimpressa la partitura al suport del film. Però això era un recurs difícil i car.

Tampoc ha de sorprendre que els mateixos músics, contemporanis a l'època del cinema silent, com Tomàs Bretón, amb la coneguda obra *La Dolores* o Vicente Díez Peydró amb *Carceleras*, s'interessessin a fer adaptacions musicals de llurs sarsueles per a les versions cinematogràfiques. També ho feren altres músics per films de ficció que no eren sarsueles, com Manuel Padilla, el qual va fer la partitura de *Cristóbal Colón*. Però la majoria d'aquestes adaptacions, si es feren i sobretot, si es deixaren escrites, no en resta res o escadusseres i testimonials mostres. Segons opinions de persones relacionades amb el món musical i donada la inexistència de documents que queden, es creu que, majoritàriament, les sarsueles no van disposar només que en comptades ocasions d'arranjaments especials. És força probable que el músic, home d'ofici, coneixedor de la música

<sup>181</sup> Programa de mà, col·lecció Paco Baena.

<sup>182</sup> Enric Torra i Pórtulas (entrevista citada 13/3/1997), mostra de la gasiveria extrema del propietari del cinema Serres "Can Pepet" (Mataró).

de la sarsuela a interpretar – i en aquest aspecte, continuem afirmant la qualitat d'enorme popularitat musical de que gaudien, que la gent coneixia i cantava – amb la reducció al piano de l'obra en tingués prou per adaptar els passatges musicals i cantables més coneguts als films projectats. Sobre aquest fet hi ha el testimoni oral del mestre Enric Torra, que amb escassos anys ja acompanyava al piano el cinema silent, el llogaven a ell perquè “no necessitava llum” per acompanyar ja que dotat d'una gran memòria, tocava qualsevol obra sense necessitat de partitura i per tant, feia innecessària la despesa en il·luminació.

Una altra consideració és que el músic gaudeix d'unes característiques que són inherents a la seva professió: la capacitat d'improvització. Quan el film venia acompanyat de partitura, podia seguir-la adaptant o canviant els passatges segons la seva inspiració. Si no es disposava ni d'aquesta, la música d'èxit del moment era la que s'adaptava al film. Aquest fet, en el cas de les sarsueles, tingué en el cinema silent unes conseqüències desastroses. Algunes sarsueles ja patien un argument poc sòlid de manera que mancades de la força expressiva de la pròpia música pensada per a descriure i acompanyar cada situació, es convertiren en tristos i pobres melodrames o comèdies insostenibles.

Un fet que cal ressenyar, encara que sembla una obvietat, era que el cinema tampoc fou mut ni tan sols en la impressió de les escenes que després restarien mancades de veu al suport. Mentre es feia el rodatge dels films hi havia intervenció musical, ja que els cantants i ballarins havien de seguir el ritme de la música, la qual posteriorment en una forma més o menys esplèndida de recursos, s'interpretaria conjuntament amb les imatges filmades. Si la productora disposava de recursos econòmics més potents portava si més no un piano, limitant-se les més pobres a l'ús del so d'ambientació a través d'un gramòfon. L'actriu Imperio Argentina explicava que a la primera versió de *La hermana San Sulpicio* (1927) rodada per Florián Rey, ella cantava de veres, encara que la seva veu no se sentís al film.

## CAPÍTOL III

### III.1. ELS PIONERS DEL CINEMA I LA SARSUELA:

Els pioners del cinema començaren les experimentacions cinematogràfiques amb l'enregistrament d'escenes de la vida quotidiana, divertiments populars, com les curses de braus i esdeveniments socials tal com és abastament conegut a través de la ingent bibliografia que hi ha sobre el tema. A l'Estat espanyol les primeres filmacions es feren arreu, amb poc temps de diferència, sobre sortides de missa, arribades de trens, processons, festes, esdeveniments importants tant de la reialesa com dels polítics, escenes típiques i taurines, essent els temes habituals rodats. Caldrà arribar a 1897 quan Fructuós Gelabert realitzi *Riña en un café*, el primer, quotidià i senzill argument rodat a l'Estat espanyol. A partir d'aquesta primera iniciativa, es portaran a la pantalla films que tindran molt a veure amb l'ambient de varietats, de la màgia i dels sainets i sarsueles, ja siguin en forma teatral o lírica.

Si ja a l'escena teatral resulta difícil separar què es considera sarsuela i què sainet, - doncs ambdós comparteixen elements comuns tant d'estructura com de temàtica -, en el cinema es barrejaran contínuament. El sainet es podria definir com una peça teatral curta, estructurada damunt l'esquematisme de les situacions escèniques i que tendeix a crear una dinàmica d'identificació entre espectadors i determinats personatges a través del funcionament arquetípic d'aquest; fonamentada en l'observació directa dels tipus, dels conflictes gairebé domèstics, amb l'ús d'un llenguatge planer, en la successió de situacions que normalment es resolen en forma d'acudit, en un seguit de referències a l'actualitat o a qualsevol fet o personatge inesgotable quant a tòpic i que permet emetre certa crítica. La forma cantada de sainets rep el nom de sainet líric, encara que hi ha sarsueles que també ho són i que eviten dir-ne sainet. Sigui com sigui, el fet és que foren elements preferents per a ser portades a la pantalla, malgrat les limitacions de la tecnologia cinematogràfica, sobretot per la part cantada.

### III.2. LES PRIMERES SARSUELES FILMADES

Encara que hi ha historiadors que consideren que les comèdies i el cinema musical, procedents totes elles d'adaptacions de sarsueles i "género chico" van tenir escassa rellevància, es podrà comprovar que en llargues dècades van significar gairebé un únic filó d'inspiració per als arguments dels films de ficció. Els pioners del cinema, tal com s'anirà comprovant al llarg d'aquest apartat, es feren seus els arguments de les sarsueles, ja que trobaren en aquests una veta de narracions senzilles que s'adaptaven sense gaire problemes a les seves possibilitats i que eren de grat del públic. Segon l'historiador Julio Pérez Perucha, fent referència als gustos de la gent a la primera dècada del segle *en pocos lugares como en Madrid se encontraba tan bien implantado el género chico, el sainete, la zarzuela, el espectáculo taurino...*<sup>183</sup>. Però a Barcelona, per exemple, es representaven indistintament als teatres sainets lírics i sarsueles tant en castellà com en català, de temes no només "locals", dels que per cert, el nombre n'és força reduït, comparat amb l'extensió dels temes "castissos" o andalusos.

Veiem a Barcelona com a Madrid i altres capitals importants de província quins eren els entreteniments del públic de finals de segle XIX, just a la irrupció dels espectacles previs als cinematogràfics. Al Principal, s'alternaven els espectacles còmics, il·lusionisme, prestidigitadors, sarsueles, funcions de benefici... El Teatre Líric portà la temporada de 1895 dues sessions dedicades a músics "revolucionaris": Beethoven i Wagner; també sengles concerts del violinista Pablo Sarasate i una obra de Josep Feliu i Codina, escriptor de grans sarsueles, *Miel de la Alcarria*. El Tívoli, va estrenar *Mujer y Reina* de Ruperto Chapí, així com *La Dolores*, de Tomás Bretón i Feliu i Codina, que foren reclamats pel públic a escena varies vegades. També es representares sarsueles com *Las amapolas*, de Torregrosa, *El cura del regimiento*, de Chapí... El Gran Via ofería també gran varietat de sarsueles. El Circo Ecuestre Barcelonés tenia la companyia acrobàtica sota la direcció de Vicente Gil Alegría. El Jardín Español tenia una companyia de sarsuela "catalana i castellana", com s'anunciava, on es va representar per exemple *Lo somni de la Ignocencia* (sic) de Colomer i Fandó, que es va representar vuitanta nits seguides. Ningú pot dubtar de la implantació de la sarsuela arreu i no només a Madrid. Per exemple, al mateix Liceu s'alternaren

<sup>183</sup> Pérez Perucha, Julio et altera, *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid 1995, pàg. 46

temporades de sarsueles amb l'òpera i es representaren sarsueles tan "castisses" com *El tío Cayinitas* de M. Soriano Fuertes, sense que ningú no fes escarafalls. A més, una altra distracció favorita del barcelonins era el Frontón Barcelonés i els espectacles de braus. A la ciutat, hi hagueren tres places de toros. Aquell any (1895) actuaren Guerrita, Bombita, Mazzantini, entre altres toreros.

Així doncs, constatem en llegir la premsa diària, amb les activitats d'oci programades, hom s'adonà de que les sarsueles, els toros, els espectacles de varietats, circs –amb tot tipus de monstres a exhibir -, espectacles de màgia i l'incipient cinematògraf, acapararen els gustos de l'època, cosa per la qual pensem que es pot fer extensiva al tipus de preferència dels gustos del públic de bona part de l'Estat espanyol. Un altre exemple de la popularitat de la sarsuela arreu seria el del rodatge de *Carceleras*, la primera en versió sonora, que fou rodada als estudis Orphea, de Barcelona.

### **III.3. LA REPRODUCCIÓ MECÀNICA DE FRAGMENTES MUSICALS**

Segons l'opinió del doctor Miquel Porter, hi ha dos invents nascuts a finals del segle XIX i desenvolupats als principis del XX que realment tingueren una incidència transcendental en la vida de la societat: el fonògraf i el cinema.

El gust del públic per a certa música, va determinar l'elecció de temes eminentment populars. Sens dubte, la sarsuela era el més popular d'ells. Les primeres sales de cinema ja inclogueren en el seu espectacle números solts de fonògraf o bé el sincronitzaren amb els petits films que exhibien. A la Sala Edison de Madrid, per exemple, a *El Resumen*, s'anunciava que es podien escoltar amb el fonògraf *preciosos números de música por orquestas y bandas militares... trozos de zarzuela y óperas cantadas por aplaudidos artistas*<sup>184</sup>. És força entenedor que aquest primers fonògrafs s'instal·lessin als nombrosos teatres lírics que hi havia a totes les capitals de província, així com als Salons, ja que de fet el públic hi anava a escoltar música lírica i a veure teatre. Cap lloc més indicat que aquests per instal·lar-hi el nou giny que permetia escoltar música sense músics, o

---

<sup>184</sup> Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid (1896-1920)*, Filmoteca Española, Madrid, 1992.

després veure teatre sense els mateixos actors, amb el cinema. De fet, molt teatres com el Romea, de Madrid, on era habitual l'actuació de cantants lírics, cupletistes... anuncià la contractació d'un cinematògraf de la marca Pathé, que compaginava amb les comèdies líriques *Charivari*, *Las 11.000* i *Ensaladilla rusa*. Era l'any 1896. Al lloc més reconegut del món de la sarsuela, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, on havien triomfat (o ensorrat) les obres del més reconeguts autors, també acabà adquirint un cinematògraf amb el qual alternava els seus èxits de sarsueles i "género chico".

A Barcelona, el desembre de 1895 el panorama era força semblant: al Principal, *Mancha que limpia*, per la companyia de sarsuela de Miguel Cepillo; al Liceu, *Otello*; al Teatre Circo Barcelonés, *cors*, *Los Xiquets de Valls*, i *Una orgia*<sup>185</sup> per la societat coral La Perla; al Tívoli, *La Dolores*; al Novedades, *La danza Serpentina...* a més de les sales de concert, cafès cantants, toros... i tot tipus d'espectacles visuals i auditius. Justament al Novedades, el 26 de novembre de 1896, la companyia de sarsuela de Miguel Cepillo anuncià la *Primera representación del último y maravilloso aparato el Cinematógrafo*, a més de l'obra en tres actes *La Pasionaria*. Des d'aquest moment, l'oferiment conjunt de sarsueles i espectacles lírics i la mostra de les novetats que anaven apareixent al cinematògraf – fos el nom que fos, perquè n'hi havia a qual més complicat- va ser la tònica general.

L'interès en emprar arguments de sarsueles o cantables coneguts d'aquestes, començà ja amb els inicis del cinema i amb els primers intents de posar-hi so acoblat, és a dir, amb la introducció dels primers enregistraments amb gramòfon, la cronofonia.

A Madrid, on s'inicià l'exhibició de films amb acompanyament de fonògraf, fou al Salón de Actualidades, que havia presentat ja el cinematògraf el 1896. Des del març de 1899, l'empresa inclogué com a reclam a les seves sessions l'acompanyament musical a les *escenas cómicas animadas en combinación con el fonógrafo en dos sesiones...*<sup>186</sup>. Sens dubte, el major èxit d'aquesta Salón fou la projecció de films que s'havien rodat a Madrid amb una càmera de fabricació nacional anomenada *cronomascop*, inventada per Ángel Sáez de la Corona, el qual, en el seu taller, va posar en funcionament una càmera de filmació acoblada

<sup>185</sup> Ambdues obres són de Josep Anselm Clavé.

<sup>186</sup> Martínez, J. op. cit. pàg. 24

a un fonògraf amb el que va rodar varis fragments de sarsuela que es presentaren unides a la seva part musical. Foren fragments de *El Rey que rabió* (1891)<sup>187</sup> de Ruperto Chapí; *La Revoltosa* (1897), del mateix autor i *La balada de la luz* (1900), d'Amadeu Vives, que van obtenir un clamorós èxit<sup>188</sup>.

*La balada de la luz*, melodrama en un acte, llibret d'Eugenio Sellés i música d'Amadeu Vives, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela, el 13 de 1900. Com es pot comprovar, la data d'estrena i de la rodatge d'alguna de les romances de l'obra devien ser quasi simultànies.

L'acció se situa a Hongria l'any 1848, durant l'època que sacsejà Europa, moguda entre restauracions monàrquiques i revolucions liberals<sup>189</sup>. Els protagonistes són Isabel, que és cega i Quintín, violista (aquí se substituï per una dolçaina). L'arribada al poble primer de firaires ambulants, espanta els habitants del petit poble on viuen. Els ofereixen uns sessió de marionetes però no tenen diners per pagar-los. S'interessen per la noia cega que canta molt bé. Aquesta comença la seva romança, acompanyada de Quintín. Encara que no hi veu, sap com trobar-se amb Quintín seguint la seva música; és el que ella anomena "la balada de la luz". La irrupció del soldats austríacs al poble, causarà la separació, enmig de la confusió, dels dos joves de manera dramàtica, ja que Quintín per un equívoc, creurà que ell ha estat la causa de la mort d'Isabel i quedarà mut. Ella serà portada amb els austríacs per a divertir-los cantant. La trobada entre ambdós es farà possible perquè ells dos es trobaran mitjançant la música de la dolçaina i la veu d'ella. Al moment final, qual Isabel, seguint el so està a punt de caure del penya-segat, retornarà la veu a Quintín, salvant-la al darrer moment.

A l'escena IV hi ha una romança d'Isabel en el qual representa que és una fada que fa moure les marionetes en el teatrí, tot donant-les vida: sis ballarines envolten el lletet on hi ha morta una altra marioneta; arriba el "nigromant" que es posa a cavar per enterrar-la. Les altres ploren i es lamenten, moment en que la fada, coberta amb un vel de cap a peus, ressuscita la morta enmig de la gratitud de les companyes.

A aquests primers èxits s'afegiren molts d'altres. També ressenyades a *Un siglo de cine español*<sup>190</sup>, al Salón de Actualidades, durant el 1900, s'exhibiren un gran nombre de films pertanyents a romances o fragments de les sarsueles més conegudes – així com també, àries d'òperes- amb sonorització acoblada mitjançant el fonògraf. Ara com ara, aquests films es donen per perduts. Però de

<sup>187</sup> La data que acompanya al títol de la sarsuela, correspon a la data d'estrena de la mateixa, no del film, que s'indica apart.

<sup>188</sup> Op. cit. pàg. 75.

<sup>189</sup> Pel que fa a Hongria, el 1848 Francisco José no va ser reconegut com a sobirà. Assumí la direcció del país Luis Kossuth, qui proclamà la República i abolí les relacions feudals, vigents fins llavors.

<sup>190</sup> Gasca, Luis, *Un siglo de cine español*. Enciclopedias Planeta. Barcelona 1998.

vegades, la fortuna fa que es trobi algun d'ells. L'objectiu de la sinopsi argumental de les sarsueles té com a finalitat poder conèixer el contingut i facilitar, si fos el cas, la identificació. La relació de films que es recull a la premsa madrilenya, a *El Heraldo* de Madrid, entre les dates 6 de gener de 1901 i 13 de febrer de 1901, és la següent:

*El anillo de hierro* (1878), sarsuela en dos actes, llibret de Marcos Zapata, amb música de Pere Miquel Marquès, estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 1878.

Ambientada a la costa de Noruega, a finals del segle XVIII, té per protagonistes Rodolfo i Margarita<sup>191</sup>, ell un honorat pescador i ella filla del comte William Belford, que s'oposa als seus amors ja que vol casar-la amb el baró de San Marcial, Rutilio Gualtier, home vell i cruel; el comte no es veu capaç de contradir aquest poderós home. Rutilio li fa xantatge amb el coneixement d'un fet que podrien portar el comte a la forca. Per altra banda, Rutilio també té un poderós fet a amagar: era criat de don Ramiro, un aristòcrata mort en estranyes circumstàncies mentre feia la travessia de tornada de les Índies, en la que també va desaparèixer el seu fill petit, suplantant així el noble i apoderant-se de la seva fortuna. L'única persona que ho sap és Ramón, un ermità. En una violenta escena, Belford intenta oposar-se a donar la filla a Rutilio però aquest l'amenaça. Margarita ha presenciat l'escena i per salvar el pare, promet no oposar-se a la unió amb Rutilio. Rodolfo se sent traït: el modest anell de ferro que havia donat a la noia en penyora del seu amor ja no serveix per a res. L'atzar fa que Rodolfo s'assabenti de la pressió a que són sotmesos per part del baró.

El segon acte, a la sala del castell de Rutilio, són a punt de celebrar-se les noces entre aquest i Margarida. En el moment que el sacerdot està dient les paraules de ritual, apareix Rodolfo que interromp la cerimònia. Va acompanyat de l'ermità Ramón que confessa públicament que Rutilio, essent criat de don Ramiro, el va assassinar i manar llençar el fill a l'aigua. El va salvar Ramón, llavors mariner de l'embarcació, en tingué cura i va fer d'ell un jove i honest pescador. No és altre que Rodolfo. Queda clar amb el modest anell de ferro les rectes intencions del jove vers Margarida i nobles els seus orígens. El baró, enfurismat, s'entrebanca i cau per la finestra, matant-se.

No se sap si el que s'enregistrà al film fou la primera romança *Pasión del alma mía* o la darrera i patètica *Làgrimas mías*, ambdues de Margarita, de gran lluïment vocal.

*El grumete* (1853), sarsuela en un acte amb llibret d'Antonio García Gutiérrez i música d'Emilio Arrieta, estrenada al Teatro del Circo de Madrid, el 1853.

---

<sup>191</sup> En algunes obres es diu que la protagonista és Leonor i que l'ària que s'enregistra al film correspon a la soprano. Però el nom no és correcte, sinó que és Margarida.



En un poblet de la costa càntabra, s'estan fent els preparatius de noces per Antón i Luisa. Antón se sent molest pels comentaris sobre la seva futura esposa, de qui hom assegura que estima Serafín, un pobre grumet del vaixell del seu oncle. Aquest es lamenta de la seva situació a la romança *No iré yo al río*<sup>192</sup>, que fou la que s'enregistrà al film. (Encara que el personatge fos masculí, s'acostuma a donar aquest papers juvenívols a sopranos i en el cas de la sarsuela, a triples<sup>193</sup>).

La romança del grumet Serafín deia així:

*No iré yo al río  
No ire yo al mar  
Á naufragar.  
En brazos del bien mio me quiero ahogar.  
Adiós bergantín Aurora  
Huyendo voy de ti  
Que la prenda que me adora  
Pena y llora por mí...*

Serafín deserta del vaixell per trobar-se amb Luisa, en assabentar-se de les noces de la noia amb Antón. Ambdós decideixen parlar amb llurs famílies. Els dos pretendents a Luisa enceten una baralla que és interrompuda pel tí Tomàs, el navilier, que parla amb el pare de la noia. Luisa, amb la seva gràcia, acaba de convèncer a l'oncle que dota al noi amb diners. Les noces, preparades per a Antón i Luisa, es fan per a ella i el seu veritable estimat: Serafín.

La romança del grumet *No iré yo al río* va obtenir una enorme popularitat.

*Certamen Nacional* (1888), projecte còmic-líric en un acte, llibret de Guillermo Perrín i Manuel de Palacios, música de Manuel Nieto, estrenada al Teatro Príncipe Alfonso de Madrid el 25 de juny de 1888.

L'acció es desenvolupa a Madrid el primer quadre i a Carabanchel els demés. Un eminent professor rep a donya Milagros, que li demana ajut ja que creu que Patricio, el seu marit, s'ha tornat boig. Aquest ha muntat a Carabanchel una mena d'Exposició Nacional en la pretén mostrar que Espanya és el millor país, per la seva gent, productes i organització social. Hi ha diferents estands que corresponen a les províncies i cadascuna rivalitza amb les altres fins que Agustina d'Aragó posa pau defensant que totes són bones per igual perquè formen la Pàtria. El segon quadre es mostra la Indústria, el Comerç i els productes del país (els llumins, l'acer, els canons, les navalles, la baralla, etc.). A la següent escena apareixen els vins: xerès, manzanilla, priorat, aiguardent i vi comú. També apareixen els productes colonials, com el cafè i el sucre, escena a la qual els homes diuen que el que més els agrada és el "caracolillo"<sup>194</sup>. L'escena que es creu que va ser la filmada va ser justament la cançó del "Caracolillo".

<sup>192</sup> A l'esmentat catàleg de cine espanyol, hi ha algunes errades detectades pel que fa a les sarsueles, com és justament en aquest cas en que li dona el títol de *La barcarola del grumete* pàg. 42.

<sup>193</sup> Sobre aquesta sarsuela, segons les dades del *Catálogo Lírico del Teatro Español*, el títol exacte és *La barcarola*, registre 6.616 i 6.617.

<sup>194</sup> El "caracolillo" és una mena de cafè de gra més petit que l'habitual.

El més satíric correspon al quadre dels projectes, en el que la Biblioteca es queixa de que encara no està acabada, la Gran Via per fer, etc. En un altre quadre, els bancs acaparen la producció de tot i el final, és una apoteosi que amb el títol *¡Gloria al trabajo!* pretén demostrar que només amb ell el país anirà endavant<sup>195</sup>.

*El juicio oral (1901)*, “pasillo cómico-lírico” en un acte, llibret de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, música d’Ángel Rubio, estrenada al Teatro Cómico de Madrid, el 26 de gener de 1901<sup>196</sup>.

A través dels cinc quadres que té l’obra, es realitza un judici a la sarsuela i al “género chico”: Apareix la personificació del Teatre Cómico que és detingut pels agutzils per tal que sigui sotmès a un judici oral presidit per l’Art, el Drama i la Tragèdia, sota l’acusació de mala qualitat. En el segon quadre apareixen diferents representants de la música espanyola, el cant flamenc, la jota, el pasdoble, etc. que es representen a les sarsueles als teatres Cómico, Eslava, Zarzuela, Apolo i Romea. En una altra escena apareix a declarar un tipus vell i alegre anomenat Gutiérrez, al que segueixen en López i en Martínez. També va a declarar el tipus de fatxada arruïnada, el Retruécano (joc de paraules), els comparses Justiniano i Sabina, i tot un reguitzell de personatges típics de la sarsuela. Al final, la sarsuela és absolta del judici.

*¡Viva mi niña!*: joguina còmica-lírica en un acte, en vers i prosa, d’Eduardo Jackson Cortés i música d’Ángel Rubio, estrenada al Teatro de la Zarzuela el 9 de novembre de 1889. Va ser dedicada als actors Pepe Mesejo i Cándida Folgado.

Els personatges són Consuelo, Doña Práxedes, Don Paco i Cándido. Cándido festeja la veïna del pis de sobre, Consuelo, una noia molt decidida. El seu oncle don Paco no permet aquests amors, sota pena de desheretar-lo. Ella diu que prendrà la iniciativa i parlarà amb l’oncle però ell no vol. Consuelo l’amenaça dient que el deixarà. Duo amorós de la parella, cantat, en el que ella expressa com vol que sigui el seu home. Doña Práxedes els avisa que arriba l’amo. Al no rebre cap frase de coratge per part de Cándido li dóna una bufetada a la que ell respon: *¡Viva mi niña!*

L’oncle Paco li comenta que Consuelo va per ell, que se la troba sovint a l’escala, que li somriu; ambdós discuteixen sobre qui prefereix ella. Paco esmenta que un dia li va tirar no una flor, sinó el test sencer. Ell diu que anava per al seu cosí Romerito, llicenciat de Cuba. En aquell moment, Práxedes anuncia a Paco que Consuelo vol parlar amb ell, cosa que és interpretada pel vell com desig. Diàleg picant i equívoc entre ambdós, amb al·lusions al Tenorio, amb frase en italià macarrònic... Ella vol ser actriu i cantant. Paco li diu que la vol sentir cantar, cosa a la que accedeix. Consuelo l’engelseix amb el seu cosí. Al sortir, ell creu adequat abillar-se amb l’antic vestit militar. Llavors, camina militarment al so de *l’Himne de Riego*. Després, es posa a cantar:

*¡Alto! ¡De frente! ¡Ar!  
La casaca está ya vuelta*

<sup>195</sup> Signatura BNM: T-13.747. SGAE de Barcelona, edició de Fiscowich 1888.

<sup>196</sup> BNM, F-20

*Y abollado el morrión  
Pero mi actitud resuelta  
Es la del cuarenta y dos...*

Continua el seu cant criticant els militars i lloant la Constitució. Es troba amb Consuelo, disfressat de llicenciat de Cuba i té un nou diàleg, ple d'ironia i picardia, fumant un puro havà, criticant la Tabacalera, al que segueix els cuplets de Consuelo- Romerito:

*Viva la buena cubana / y vivan los voluntarios /  
que la tierra americana / con su sangre la regaron.  
Por Dios, mulatita / no llores tú má/  
Que tus lagrimitas / me jase pená....*

Consuelo li fa creure que els dos cosins estan enamorats, reptant Don Paco i amenaçant-lo. Surten als seus crits Práxedes i Cándido. Ella (ell) adverteix que matarà a qui es vulgui casar amb la seva cosina, oferint-se Cándido per tal de salvar l'oncle. Després d'acceptar, ella es treu el bigoti i ensenya qui és. Cándido exclama: *¡Viva mi niña!*, adonant-se don Paco de que ha fet el ridícul.

Cuplets de Don Paco:

*En París un mes estuve/ y subí a la torre Eiffel,  
Y al mirarme a tanta altura / de mi suegra me acordé.  
Como allí hubiera subido / aprovecho la ocasión  
Y así, como por descuido / la doy el gran empujón.  
[...]  
Y vivan las suegras y la Exposición,  
Y viva que viva la Constitución.*

*Niña Pancha*: (1886) sarsuela en un acte, en vers, de Gil, Romea i Valverde. Bernardino és un jove solter, d'antiga casa bona. Ha acomiadat Robustiano, el criat. Suspira per tenir una criada bonica. Li arriba carta de L'Havana, de la seva tia a la que mai no ha vist. Suposa que és negra, i que la vol casar amb la seva filla, cosa que rebutja: *¡Negra como el betún! No señora, aunque tenga un dineral...* Surt a menjar mentre arriben Rosario, la tia, i Pancha. Rosario té un pla per casar la filla amb el noi. S'ha proveït d'una clau. Ella diu que no suporta el desplaçament del cosí i que és tan blanqueta com ella. Senten que arriba el cosí i canta:

*Soy cubanita / soy de la playa hermosa  
donde se agita / mas armonioso el mar.  
A España vengo / Ay! Tierna y cariñosa  
Buscando amores / que me quieran dar....*

Entra Bernardino i li pregunta que fa allí; ella li diu que ve per l'anunci d'*El Imparcial*... bescanvia el seu accent per fer-li creure que ha vingut d'Avilés. Posa unes senzilles condicions econòmiques i li diu que l'ha de vestir i casar, com és costum a la seva terra. Bernardino s'entusiasma amb totes les promeses de cures i atencions que li tindrà i l'abraça, com és "costum a Madrid", diu. Canta una romança lloant les virtuts i bellesa de la que es fa anomenar Inesa.

El porter anuncia una senyoreta. Torna a ser ella, que ara es fa passar per francesa. Es ve a oferir per institutriu; ell li diu que no té fills. Es fixa en que s'assembla a Inesa; llavors es pensa que és una actriu de la casa d'hostes del costat, que assaja personatges i decideix seguir-li la beta i

decideix abraçar-la, ella crida la mare i entra de sobte. Ell pensa: aquesta altra és la característica, la Valverde... Rosario segueix el seu personatge de mare de la francesa, amb un francès malparlat a posta, fent-se passar per cantant. Al·legant un constipat, fa que canti Pancha:

*Vin de mon ame / je te proclame / l'arte de nous jours/  
 Dans mon ivresse / je veux sans cesse  
 T'adorer toujours /  
 Oh, quel plaisir / tu doi sortir / hors de ta prison !.....*

Bernardino felicita Pancha per la seva romança. Les dones marxen. Ella li diu que tornarà quan tingui fills. Bernardino reflexiona sobre la noia, creient que és actriu; li agradava tant d'asturiana com de francesa, encara que no sap quin són els seus propòsits. Llavors pensa que potser és la seva cosina i que tot és una trama. Només té una foto de quan era petita. Truquen la porta. Pancha arriba ara vestida de "chula"; ell li diu que prou, que sap que és Panchita. Ella diu que no, que és Pepa, la cigarrera. Ella es resisteix i continua el seu paper. Diu que ha estat a la inclusa, a la presó de dones, que ha deixat moltes cases per problemes amb els "amos"... Llavors canta aquests cuplets:

*Yo he sido cigarrera / maestra de labores;  
 Y me crié en la calle / tan renombrada / de Embajadores.  
 Los pitillos y los puros / que tocaban mis manos  
 En el gusto enseguido / lo conocían los parroquianos.....*

Quan acaba de cantar, Bernardino li demana que vagi a buscar la mare, que sap que és Panchita i que ja no pot viure sense ella, declarant-li el seu amor. Sembla que el fragment filmat fou el que correspon a la primera cançó de Pancha.

*El año pasado por agua* (1889), llibret de Ricardo de la Vega, música de Federico Chueca, amb la col·laboració de Francisco Valverde, que s'estrenà al Teatro Apolo de Madrid l'1 de març de 1889.

L'obra segueix l'estil de resum i crítica social i política d'un any, tipologia d'obra de la que se'n feren moltes altres. Aquell any de 1888 es caracteritzà per una pluviositat molt elevada. El primer quadre, amb la cançó popular de fons *Que llueva, que llueva, la Virgen de la Cueva...* festegen Julio i una modista. Apareix a escena l'any 1889 que es queixa a un guàrdia que amb la pluja i la mala situació política i econòmica del país, no pot estrenar-se com a any nou. Una "aiguarent" s'ofereix al nou any però és detinguda. El segon quadre hom aclama l'any nou mentre va traient aigua que ho inunda tot; a la satírica escena s'afegeix el vol d'una gavina que porta un rètol de "contribució", que està "pels núvols". Apareix Neptú, causant de la situació que promet resoldre-la en una reunió que ha de tenir aquella nit amb els ministres. Comença una festa, plena d'equívocs, en la que es confirma la gravetat del cas. Entre els embolics, un emigrant és confós amb *La Bruja* (de l'obra de Chapí) i rep tot d'estomacades. El quadre tercer introdueix nous personatges, entre els que destaquen els números dels guàrdies *Tenemos los cuerpos trunzaus* o el de Manolo que manté un diàleg d'enamorat amb la seva noia, culminant l'acte amb una sèrie de balls del folklore popular de cada regió de l'Estat espanyol amb danses catalanes, basques, extremenyas... El darrer quadre, a manera d'apoteosi final, apareix un decorat de l'Exposició Universal de Barcelona

(la del 1888), finalitzant l'obra amb una crit de ¡Viva España!. Es diu que l'escena filmada correspon al *duo dels paraigües*<sup>197</sup>.

*La risa del conejo* (1887), joguina còmica-lírica en un acte, llibret d'Eduardo Jackson Cortés i música de Tomás Gómez, estrenada al Teatro de Recoletos l'any 1887.

Els personatges són Cándida, Marta, Rómulo, León, Serafín, Home 1r. mosso. L'acció es desenvolupa en una casa de poble, on hi ha mobles decents<sup>198</sup>. A l'escena primera Rómulo i Marta, matrimoni mal avingut, casats fa trenta anys, es barallen de mala manera, com és habitual. És el dia del sant de la senyora i el poble la felicita. Rómulo comenta entre dents que quan es casi la noia, se separa. Ell li recrimina que sempre somriu per enganyar tothom (d'aquí el nom de la sarsuela: "un riure de conill"). Mentre, de portes enfora mantenen les aparences de parella ben unida. Volen casar la filla amb l'ajudant d'Obres Públiques. Acaba l'escena amb una baralla "conjugal".

A l'escena segona, entra la filla, Cándida, amb un ocellet; els dissimulen fent veure que s'abracen. Marta somriu, mentre ell pensa: riu com un conill. Tot rient es diuen les coses que s'han tirat al cap: ella un plat, ella la sopera... Parlen de León, jove preferit per Cándida. León Córdoba i Serafín Cáceres són els pretendents. Acaba l'escena amb unes esgarrinxades conjugals degudament dissimulades.

A l'escena tercera, Cándida es queda sola i reflexiona sobre el fals comportament dels pares. Ella diu que es vol casar i canta una romança:

*Yo soy Candidita / Yo soy toda miel,  
Yo soy la tontita / Paloma sin hiel.  
Cuando un pollo se acerca á mi oído / Piando de amor,  
Ocultando el piquito en el ala / También pío yo.*

Continua la romança incorporant el ball en algunes estrofes.

A l'escena quarta Cándida i León Córdoba festegen. Ella li pregunta si té algun assumpte amorós pendent i ell li diu que només li fa pena la que havia de ser la seva sogra, que havia de casar-se amb el seu oncle Curro, perquè té cinc mil duros. Amb el pretext de que té fred, Cándida es deixa abraçar essent sorpresos a l'escena següent per Serafín, que intenta fer el mateix rebent una bufetada de la noia, seguida d'una breu escena de declaració amorosa. A l'escena setena Rómulo i Marta jutgen les qualitats dos pretendents. Per fer-se la guitza, quan Rómulo li diu que sí, Marta que no i a l'inrevés.

<sup>197</sup> A l'obra citada, pàg. 405, es comet una errada en atribuir aquesta filmació a la sarsuela *Luisa Fernanda* que va ser escrita el 1932 per Federico Moreno Torroba que té la coneguda "mazurka de las sombrillas" però que en cap cas pot ser la rodada el 1900. El mateix error comet Josefina Martínez al seu llibre *Los primeros veinticinco años de cine...*

<sup>198</sup> A l'original aquest mot està subratllat.

L'escena novena és una escena de tipus coral en la que la senyora Marta és felicitada pel poble. Amb motiu de la festa, es deixa anar un toro, al que tots els mossos esquiven. En aquesta escena, León rep la notícia del nomenament del Ministeri. Per celebrar-ho, León acompanya Cándida amb un cant flamenc:

*Si paseo este cuerpo / Por esas calles / Olé !/  
Van naciendo las flores / Por toitas partes...*

Tothom demana que canti Rómulo, que ho fa acompanyat a duo amb Marta:

*La señora Claritiquita / Con su menegueneguedo / (bis)/  
Menegueneguedo, mengueneguedo / A-u-um, a-u-um  
Al entrar en la iglesia / Le dio un maregueredo  
Maregueredo, maregueredo, /A-u-um, a-u-um,(bis)<sup>199</sup>  
La desnudaron / Y se quedó Clariquitita /*

*Como un esparraparraparrago...(sic)*

Mentre, arriba un mosso amb una altra carta: León ha estat destinat a Guadalajara. León demana casar-se però els altres s'ho repensen. El mosso li dóna una segona carta: és de la Paulina, dient que la seva mare (la futura sogra, la dels cinc mil duros) ha mort. Així que decideix anar a consolar-la. Llavors Rómulo ofereix la mà de Cándida a Serafín però aquest diu que està casat, que ho ha fet per riure's d'ells.

A la darrera escena la noia diu que millor així, que té un tinent de Savoia que va conèixer a Alcalà... Se senten crits: Serafín ha estat agafat pel toro. Tothomriu. Acaba Cándida repetint la cançó. Al finals, s'afegeixen uns cantables per a Rómulo:

*La señora Clarita / Tiene un gatito  
Que duerme con ella / El tunantito.  
Y la otra noche / Le pegó un arañazo /Yo no sé dónde.  
Les gusta a las mujeres / Mis travesuras  
Y se vuelven loquitas / Por mis hechuras....*

És força probable que fossin aquests cantables, plens de picardia, el fragment de la sarsuela que fos filmat.

*El duo de La Africana* (1893), llibret de Miguel de Echegaray , música de Manuel Fernández Caballero va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 1893. L'obra segueix la línia de sarsueles que parodiaven tant altres sarsueles com òperes. En aquest cas, pren el nom a broma de *L'Africaine*, de Mayerbeer. La sarsuela, a l'estil del "teatre dins el teatre", té com a fons les relacions d'amor i gelosia que es desenvolupen dins una companyia lírica que ha de representar l'òpera *La Africana*.

---

<sup>199</sup> Fent un salt en el temps, aquest reguitzell de paraules sense sentit a manera d'embarbussament, pot equipar-se a la cançó que fa el 2002 va tenir un enorme èxit social: *Aserejé*, del grup musical Las Ketchup, la tornada de la qual no volia dir res.

A l'assaig del duo amorós de Selika i Giuseppini, aquest no pot evitar abraçant-la més intensament del que l'escena requereix, cosa que encén la gelosia de Querubini, director de la companyia i marit de l'Antonelli, Selika. A l'acte segon, Querubini li ofereix la mà de la seva filla Amina, de manera que aconseguiria que el tenor –que cobra poc – es quedés, a l'hora que s'acabessin les relacions amb la seva muller. Giuseppini es queda a soles amb Selika, cantant-li la famosa romança *Africana serrana, nacida muy cerca del puente de Triana... no cantes más La Africana...* moment en que són interromputs per Querubini i la mare de Gisueppi, baronesa que ha donat la volta al món buscant-lo. El noi vol continuar cantant i comença la “temuda” funció per al públic. A l'escena amorosa, novament es desboquen les passions: l'empresari, furiós, no pot aturar la funció per no perdre diners. La baronessa, vol interrompre-la com sigui. I per acabar d'adobar-ho arriba la policia, avisada per les denúncies rebudes. S'acaba l'obra amb un aldarull fenomenal, molt propi de les comèdies d'embolic.

El mateix Salón de Actualidades – segons el catàleg- exhibí el mateix any varis fragments d'òpera, sincronitzades amb el mateix sistema: *Manon Lescaut*, *Rigoletto*, *La Bohème*, amb una filmació de l'ària “Vecchia Zimarra” i una altra de “Mimi”, *Marina*, *Carmen*, amb sengles àries de la sortida de Escamillo i la de les Cigarreres, i la siciliana de *Cavalleria Rusticana*. Així mateix, es rodaren cançons populars, com va fer Ignacio Coyne amb l'enregistrament en directe en un teatre a Saragossa del *La del pañuelo rojo*, el 1906<sup>200</sup>. Ara bé. Hi ha certa confusió amb el títol d'aquesta romança filmada ja que *La del pañuelo blanco*, d'autor desconegut, música de Francisco Cales Pina va ser escrita i premiada en un concurs el 1924 i *La del pañuelo rojo*, és una sarsuela de Luis Fernández de Sevilla i Anselmo Cuadrado Carreño, amb música de José Baylac, estrenada el 1932.

A més d'aquest fragments de sarsuela, s'esmenta que es filmà un corresponent a *La viejecita* (1897), sarsuela còmica de Miguel Echegaray i música de Manuel Fernández Caballero, estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 29 d'abril de 1897.

Carlos, oficial d'artilleria, està enamorat de Luisa, la filla del marquès, a qui aquest prohibeix cap tipus de relació. Fernando, un altre oficial, espera l'arribada de la seva tia, una velleta molt rica. Aquell vespre, hi ha un ball a casa del marquès però Carlos hi té l'entrada vetada. Fa una juguesca amb Sir Jorge assegurant que ell no sols hi entrarà sinó que ballarà amb Luisa. Amb la invitació de la tia de Federico i disfressat de velleta, entra al ball i aconseguix el que havia promès. A més, enreda el marquès i s'assabenta de les coses que aquest li recrimina per impedir-li les relacions amb la seva filla, com també de les que consideraria adequades. Ell mateix les posa en pràctica immediatament, aconseguint així el vist i plau per a les seves relacions. Podria

<sup>200</sup> Segons dades de *Un siglo de Cine Español*, Joaquín Gasca, Planeta 1998, pàg. 153.

ser que el número filmat fos el que correspon a Carlos *El espejo*, disfressat de velleta i mirant-se la seva nova aparença al mirall.

Figura en vàries informacions a la premsa, però es desconeix qui fou l'autor de la filmació. Concretament a la premsa local de Badajoz, l'abril de 1900, s'esmenta que una de les primeres projeccions de cinematògraf fou a càrrec del fotògraf de la localitat Fernando Garolera que "recogió con su cinematógrafo un Baile infantil de máscaras celebrado en el Casino [...] así como algunas escenas de la zarzuela *La Viejecita y Vistas de Badajoz*"<sup>201</sup>.

D'aquesta referència a la premsa, es pot deduir que el mateix fotògraf va enregistrar les cintes de caire local, les vistes i ball infantil, que es diu que foren molt celebrades per un públic sorprès de veure's a la pantalla. Però pel que fa al fragment de *La Viejecita*, que fou sonoritzat amb un fonògraf, donada la coincidència de data en que s'exhibí, amb l'any en els quals al taller d'Ángel Sáez de la Corona (Madrid), es rodaren tots els fragments anunciats anteriorment, es pot assentir, amb certa confiança que aquesta també fou filmada i gravada al mateix taller.

L'interès per reproduir el so havia començat feia ja molts anys abans que fos possible enregistrar la imatge. Segon esmenta Luis Martín: "[...] habría que hacer mención al médico francés E. Marey y su "cronofotógrafo" que su ayudante G. Demeny transformó en el "Fonoscopio", un aparato de proyección de imágenes fotograficas en movimiento ¡con sonido sincrónico! Desde la temprana fecha de 1888 las proyecciones, mediante sesiones públicas, del fonoscopio son numerosas. Se proyectaban primeros planos de rostros, que decían frases como "Je t'aime!" o "¡Vive la France!"<sup>202</sup>. Quan Lumière va començar les seves primeres exhibicions públiques, Demeny no havia aconseguit comercialitzar el seu giny. Al 1895, s'associà amb Leon Gaumont, que va ser un dels principals impulsors de l'enregistrament sonor per al cinema.

La irrupció de la projecció de la imatge i del so conjuntament s'estengué, com una taca d'oli arreu de l'Estat espanyol. A totes les comunitats es troben referències a la premsa que esmenten aquest esdeveniment, amb les mateixes paraules, si fa

<sup>201</sup> Sánchez Lomba, F.M. et altera, a *Cine Español, un cine por autonomias Vol. I*, Film Historia, 1996, corresponent al capítol dedicat a Extremadura, pàg. 249.

<sup>202</sup> *Primeros años del cinematógrafo en España*, capítol dedicat a Valladolid a cura de Luis Martín, pàg. 139.



no fa. A Valladolid, es presentà el 15 de setembre de 1896 un espectacle de fira que *ofrecia a la vez fonógrafo, cinematógrafo y la vuelta al mundo...*<sup>203</sup>. El 1905, l'empresari Piñal presentava al Boulevard de la Pereda

“Un magnífico cinematógrafo, como todavía no se ha presentado en Santander, combinado con un excelente gramófono [...] funcionando los dos a la vez, la ilusión es completa. El espectador llega a creer que las figuras que ve moverse en el lienzo, son personas de carne y hueso, que cantan y bailan acompañadas por una orquesta...”<sup>204</sup>

Continua l'article al diari donant referència de les cintes que es projectaren “*La canción de la risa*”, cantada por el negro Juan; una canción silbada por un golfo y un maestro dirigiendo la orquesta Aquesta “cançó del negre” podria correspondre a la que figura al catàleg de la Casa Gaumont, rodada probablement per Alice Guy, que porta per títol justament *Le rire* i està interpretada per un jove negre<sup>205</sup>.

#### **III.4. ALICE GUY I LA CASA GAUMONT**

Una de les primeres directors que, més enllà del recurs de la filmació d'escenes quotidianes i esdeveniments de tot tipus, s'inspirà en cançons populars del seu país, fou la realitzadora francesa Alice Guy que treballà primer com a secretària i després com a realitzadora per a la Casa Gaumont<sup>206</sup>. Com diu a les seves memòries la seva tasca va ser tot un repte, afegit pel fet que era una dona, en aquells anys, causa per a què hom desconfiés de la seva professionalitat. La Gaumont fou una de les primeres empreses que s'interessà en la materialització de la reproducció del cinema sonor mitjançant un sistema propi, anomenat *cronophon*. Alice Guy començà a experimentar amb el sonor i amb el propi sistema ideat per Leon Gaumont. Consistia en l'enregistrament per separat del so en un disc que després se sincronitzava amb la filmació de les imatges, obtenint així l'efecte d'un film sonor. Com és de suposar, la limitació tècnica feia que els

<sup>203</sup> Martín, Luis, op. cit, capítol dedicat a Valladolid, pàg. 135.

<sup>204</sup> Saiz Viadero, op. cit. capítol dedicat a Cantàbria, pàg. 135.

<sup>205</sup> Al *Catàleg Fons de Nitrats de la Filmoteca*, pàg. 75, encara que s'atribueix correctament la cinta com una producció de la Gaumont, dona la data de rodatge entre 1905 i 1916. El 1905 s'estava projectant a Santander. És incorrecte la descripció del contingut com “un negre fent ganyotes”.

<sup>206</sup> A la *Histoire du cinema*, de Jean Mitry, esmenta en una brevíssima ressenya que ella fou qui va realitzar els primers films de ficció de la Gaumont, *Les méfaits d'une tête de veau*, *Monnaie de lapin* i *La fée aux choux* (1899), de tècnica molt rudimentària i amb un intent de semblança als de Meliés.

films escollits fossin de molt curta durada; per tant, era ideal reproduir – per la durada – una cançó, una romança de sarsuela, un fragment d'òpera.

Es coneixen fragments filmats pertanyents a obres conegudes. Era habitual que al final de la projecció a la sala del Gaumont Palace, a França, s'oferissin al públic com a complement, una escena o seqüència d'opereta còmica sonoritzada, motiu pel qual el nombre d'aquestes devia ser important. A la Filmoteca de Catalunya es conserven diverses filmacions, totes elles de tipus "musical". Una d'elles, amb el número de registre 4744, d'uns 60 metres, va precedida pel següent retolat:

"Association Gaumont-Messter. Projections parlantes. Brevets dans principaux (pays) [...] Cette bande cinematographique ne peut etre exhibee sous peine de saisie poursuites et demande de dommages et interets que en Espagne exclusivement: elle n'a cédée ou vendue qu'a cette condition formelle; toute reproduction est rigoureusement interdite".<sup>207</sup>

Del contingut de l'avís d'aquest rètol i per la característica de la descripció de les imatges, podria tractar-se d'un duet de sarsuela i que el propietari dels drets els hagués cedit per a ser emprat d'argument per un enregistrament fílmic i sonor. Si a França s'oferien com a complement fragments d'opereta, a Espanya el que seria equivalent ho seria els fragments de sarsuela. És el que, per encàrrec de la Gaumont, faria Ricard de Baños a Barcelona.

### **III.5. ADRIÀ GUAL I QUERALT**

(Barcelona 8-12-1872 – 1943)

La figura d'Adrià Gual, per la seva importància en el camp de la lírica teatral i de l'experimentació cinematogràfica, mereixen un capítol apart. Adrià Gual, artista plàstic i escriptor, volia apropar al públic català un tipus d'obres de qualitat. La seva no fou una tasca fàcil ja que sovint comptà amb la incomprensió del públic i de la crítica. Amb el desig de renovar el teatre català, inspirant-se en llegendes catalanes, escrivint-ne de pròpies o traduint-ne d'estrangeres, portà aquestes obres als teatres catalans. Fundà també el Teatre Íntim, l'any 1898 que incloïa tot tipus d'obres, disposant de varis llocs d'exhibició al llarg de la seva existència: s'estrenà el 15 de gener de 1898 als Jardins del Laberint; després anà al Líric, al Romea, al Novetats...

Un de les primeres decepcions que rebé Gual fou la presentació de la llegenda *Blancaflor*, descrita com *Cant popular, armonisat per la escena, Estrenat ab fracás la nit del 30 de Janer de 1899, en lo Teatre Lírich de Barcelona, sessió VI del Teatre "Intim"*. El dia de la presentació, Gual explicava quin fou el motiu d'endegar aquell tipus de teatre, segons un escrit de data d'11 d'agost de 1897: per una banda, que recollís les melodies populars, d'altra que seguís la teoria musical del drama parlat, del teatre líric. L'obra fou representada per Clotilde Domus, Srtes. Guitart, senyoreta E. Baró, Srs. Gual, Delhom i Bataller. L'orquestra, sota la direcció del mateix Enric Granados, autor de la música que acompanyava fragments de l'obra i la decoració d'Oleguer Junyent. Al text figuren clarament indicades quines frases havien de ser cantades pels actors i pel cor.

*Blancaflor* és una cançó popular: parla d'una dama que el seu cavaller estimat se'n va a França, on el rei li dóna la seva filla per esposa. Aquest li fa portar notícia de buscar-se un altre amant, ja que ell ja té nova muller. Ella es lamenta dels set anys que l'ha esperat, diu que n'esperarà set més i si no ve, es farà monja del convent de Santa Clara.

La publicació de l'obra no es va fer fins el 1904, comença amb un pròleg d'agraïment a Joseph Carner(sic) per la seva valentia en voler publicar aquell text. Gual es lamenta de la mala acollida que rebé aquella obra que ell volia que fos la primera d'una nova etapa al teatre popular català:

"Pensava que [...] Blancaflor seria rebuda ab cert goig y bona mostra de sorpresa plascent, y qu'ella podria ser la fita del Teatre Popular, qu'aquella nit ab ella inaugurava, cregut que hauria sigut prou sa presència per despertar entre'l nostre publich una fam insaciable d'aquesta mena de teatre, quina finalitat hagués sigut la divulgació y engrandiment de les nostres llegendes, la tasca de cercar l'emoció en el reflex de l'ahir fet avuy per eternisar-lo adorant-lo... No va ser aixís.. Els remors de rialles a punt de tornarse broma de "tendido", el va-y-ve de xavacanes expressions..."(sic).

Acaba el pròleg expressar l'agraïment vers l'autor de la música, Enric Granados, a qui demana disculpes per haver-lo arrossegat a la situació que es trobaren amb el fracàs de l'obra. Gual marxà a París, on romangué fins el 1902.

Però el seu desig de renovació del teatre persistia. Potser la més senzilla definició del seu objectiu la trobem en una carta adreçada a Felip Pedrell el 26 de gener de 1904, en la que li explica que havia fet una conferència sobre el que ell

considerava que havia de ser el teatre popular:

“ [...] y en ella fantasiaba neigent els pobles acabats donant espectacles que tinguessin per fondo la mateixa naturalesa y qu'ab el vestit de la sana llegenda reproduissim al propi espectador decorant-lo en la forma. Ha sigut sempre una de les meves preocupacions: la institució d'un teatre popular”<sup>208</sup> (sic).

D'aquesta època, escriu entre les que s'hi compten *Misteri de Dolor*, escrita a París el 1902, *L'emigrant*, *Camí d'Orient* i més endavant, durant la primera dècada del segle XX, altres com *La fi de Tomàs Reynald*, *Les alegres comediantes...* i un important nombre d'obres líriques, basades en cançons populars per a ser representades: *La presó de Lleida*, *Els tres tambors*, *La matinada...* amb la part musical escrita pels reconeguts músics del moment: Morera, Pahissa, Pedrell... No és objecte d'aquest estudi analitzar l'extensa obra d'Adrià Gual. El que sí interessa, per les connotacions que tindrà, és la seva participació en el teatre líric, en les seves obres i com es desenvoluparen. Per això interessa apropar-nos al que foren els Espectacles Audicions Graner.

### **III.5.1. Què van ser els Espectacles Audicions Graner:**

Lluís Graner i Arrufí (Sarrià 1863 - Barcelona 1929), del grup de joves pintors catalans, lloat en diverses exposicions a la Sala Parés on exposaven els novells pintors del moment, va diversificar la seva activitat artística, emprenent les activitats de música, teatre i cinema a la Sala Mercè, situada a la Rambla del Estudis 4 de Barcelona, sala que fou decorada per Antoni Gaudí i Cornet<sup>209</sup>.

<sup>208</sup> Epistolari Felip Pedrell- lletra G-M 964 -XI - Fons reservat Biblioteca de Catalunya.

<sup>209</sup> Sovint s'ha esmentat que una crítica desfavorable d'una exposició pictòrica vers Lluís Graner fou la causa que s'encaminés a emprendre les activitats artístiques de música, teatre i cinema llogant la Sala Mercè. En relació a aquest artista, es poden llegir les crítiques a l'exposició col·lectiva de la Sala Parés en la que va participar el 18 de maig de 1902, en la que exposà juntament amb Urgell, en la que el crític lloa el jove artista i manifesta comprendre el perquè del seu èxit al Saló París. En concret, esmenta el seu quadre *Un racó de la taverna* i *El parany*. *La Veu de Catalunya* 1902. Tampoc he trobat cap crítica desfavorable fins la data de la inauguració de la Sala Mercè, el 3 de novembre de 1903. El desencís artístic de Graner ve donat perquè havia presentat unes obres per a que fossin adquirides per al pavelló de l'Exposició Universal. Tal com diu en una carta al seu amic Felip Pedrell, que residia a Madrid, de data de 8 de maig de 1904, en la que li demana que intercedeixi per ell ja que ha presentat nou obres en “la Coronada Villa” per a l'Exposició. Li manifesta el seu desencís perquè no n'hi han adquirit cap - Epistolari Pedrell, G-M, 964-XI. Un any després, l'agost de 1905, anuncia a través de la premsa el lloguer per a quatre anys del Teatre Principal. La revista *Il·lustració Catalana* inclou nombroses crítiques favorables a les seves obres i un nombre important de làmines amb reproduccions fotogràfiques de les seves pintures el 28 de febrer i el 22 de maig de 1904. La sort no l'acompanyà sempre. En una carta de Francisco Madrid, de l'any 1928, adreçada a la residència estiuenca d'Amadeu Vives a Sant Pol de Mar, El Maresme, li expressa la seva preocupació per Lluís Graner en aquests termes: *Ahir o abans d'ahir vaig estar parlant amb el desventurat Lluís Graner que ha tornat a Barcelona després de vuit anys d'absència. L'he vist desfet, destarotat, com un home acabat per la lluita...quin cas!*

Aimant de la música, començà a l'edat de 38 anys estudis musicals. El 15 de gener de 1902 escriví al seu mestre i amic Felip Pedrell:

“Mi querido maestro que yo también empiezo a estudiar música (con toda seguridad que ud. Dice pensar si que me he vuelto loco) pues si a los 38 años empiezo y con una fe de verdad no se naturalmente donde llegaré... siento demasiado las bellezas de ese arte, tal vez el mas difícil, pero también el mas sublime...”<sup>210</sup>.

Un dels músics que col·laborà amb música teatral als Espectacles Audicions Graner fou Joan Baptista Lambert i Caminal<sup>211</sup>, músic barceloní que el 1905 es va fer càrrec de la direcció al Teatre Principal per a aquests espectacles, fet decisiu per a la seva carrera en la lírica catalana.

Seguint els programes generals de les temporades que durà la col·laboració de Gual amb Graner, es pot comprovar quin tipus d'espectacle oferien. Els Espectacles Audicions Graner alternaven varis tipus d'espectacles: la música, amb tot tipus de concerts, alguns d'ells amb obres de músics contemporanis, tant catalans com estrangers; les Visions Teatral, teatre líric; les sessions de teatre i de cinematògraf, tal com es detalla al programa de mà de cadascuna de les temporades.

Les activitats de la Sala Mercè s'havien d'iniciar el 29 d'octubre de 1904, anunciant-se de la següent manera:

“Visions musicals – Projeccions parladas – Inauguració 20 d'octubre – La serie de sessions començaran a las nou del vespre (sic). Primer tema musical *Montserrat*. Direcció Lluís Graner<sup>212</sup>”.

Per causes desconegudes, les activitats no s'endegaren fins el 3 de novembre en el que els promotors anunciaren *una primera sessió a las cinch de la tarde pera las autoritats, prempsa y demes personas invitadas y a las nou de la nit pera'l publich*.

---

*Aquella energia desfeta, envellida, pobriçona... M'ha fet molta pena...* Graner moriria a Barcelona el 1929. Tenia només 66 anys. Epistolari Vives – Caixa II.

<sup>210</sup> Epistolari Pedrell – lletra G-M, 964 -XI

<sup>211</sup> Joan Baptista Lambert i Caminal (Barcelona 21 de juliol de 1884 - 4 de maig de 1945) va cursar estudis a l'Escola Municipal de Música de la ciutat, amb músics com F. Pedrell i Enric Morera. Va exercir el càrrec de director de la Banda de Mossos d'Esquadra de Barcelona, mestre de capella de l'església de Betlem,... Després de la seva experiència en el camp de la música teatral als Espectacles Audicions Graner, va escriure *Joan de Serralonga, Donzella qui va a la guerra...* en català i en castellà les sarsueles *Juventud de príncipe, Leyenda feudal, La alborada i Por una mujer...* Al marge de la seva producció lírica, va escriure música religiosa, obres simfòniques, sardanes...

<sup>212</sup> *La Veu de Catalunya*, 27 d'octubre de 1904.

El 13 de novembre de 1904 la revista *Il·lustració Catalana* (sic) feia una breu referència als Espectacles Graner:

“Aquests dies s’ha inaugurat a la Sala Mercè a la Rambla dels Estudis, un espectacle nou, dirigit per l’eminent pintor en Lluís Graner y consistent en progressions parlades y cinematògraf. Tot plegat resulta una cosa ben interessant y nova, especialment por lo qu’es refereis a películes parlades, que ho son per distingits actors y produhexen molt bon efecte. Les visions acompanyades ab excelent música d’en Grant, escrita sobre una inspirada composició poètica d’en Manel Folch y Torres, qu’es cantada per un chor d’infants, son també interessant, si bé son susceptibles de perfeccionament “(sic).

Signava la ressenya en Josep Morató i Grau. Més endavant, els Espectacles Audicions Graner es traslladarien a un teatre més gran, el Principal<sup>213</sup>. La iniciativa de Lluís Graner d’endegar una campanya en favor de l’escena catalana va ser molt ben vista per la premsa del moment:

“El día 12 comensarà al antich teatre de la Santa Creu la campanya qu’en favor de la nostra escena vol dur a cap en Lluís Graner. Els espectacles que pensa donarhi l’eminent artista, son de diferents menes, però tots el major caràcter de cultura possible. Per axò, tant en el ram líric com en el literari, ha procurat rodejarse d’elements prestigiosos, que l’han d’ajudar en la empresa, a la que contribuiràn també per lo que toca a la escenografia tots els bons escenògrafs de casa. Per ara anuncia dos dies de moda setmanals, dedicats tots dos al teatre català, l’un al líric y l’altre al dramàtic y còmic. Teatre Principal – Espectacles Audicions Graner. Temporada de 1905-1906, la direcció general de Lluís Graner – Inauguració prevista per al 12 d’octubre”<sup>214</sup>.

Els Espectacles Graner s’hi oferien diversos tipus d’activitats, totes musicals i teatrals. Una d’ells eren els *Grans Quadros Plàstics Musicals* consistents en l’escenificació de temes populars, visions de naturalesa, d’història, de costums, que ells entenien eren el Teatre Líric Modern. Aquestes eren les obres per a aquella temporada:

“*Lo Comte l’Arnau*, visió llegendària<sup>215</sup>; *La Fustots*, rondalla popular; *Ramon Llull*. Visió de randa; *La matinada*, visió de naturalesa<sup>216</sup>; *Les coves d’Artà*, moments del poema; *L’any Mil*, visió musical; *Lo Miracle del Tallat*<sup>217</sup>, llegenda; *Les puntes*, tradició catalana; *Els tres tambors*, cançó

---

<sup>213</sup> Fotografia del teatre Principal a la *Il·lustració Catalana*, 21 d’Octubre de 1906, pàg. 658

<sup>214</sup> *La Il·lustració Catalana*, 1905, pàg. 653

<sup>215</sup> Fotografia dels decorats de Junyent, Moragas, Alarma, Urgellés i Vilomara a la revista *Il·lustració Catalana*, 13 de novembre de 1904.

<sup>216</sup> Fotografia d’una escena de Merletti a *La Il·lustración Artística*, de 4 de desembre de 1905, pàg. 792.

<sup>217</sup> Íd. pàgina 807

popular<sup>218</sup>; *La visió del pellegrí*, llegenda mallorquina; *La presó de Lleida*, cançó popular<sup>219</sup>; *L'hermosura del món*, rondalla mallorquina; *La resurrecció de Llätzer*<sup>220</sup>; *La Nit de Nadal*, text d'Àngel Guimerà<sup>221</sup>, *El mal rabadà*, amb cançons combinades per Enric Morera...

Totes aquestes “visions” o quadres escènics, en prosa o poesia, anaven acompanyades de música adaptada o escrita *ad hoc*, amb gran desplegament d'escenografia i trucatges, especialment de pirotècnia. En canvi, no és cert que en aquesta etapa al Teatre Principal ni a l'anterior a Sala Mercè els Espectacles Audicions Graner incorporessin la projecció cinematogràfica dins aquestes anomenades “Visions”. Amb paraules del mateix Graner, en referència a la seva obra *La matinada*, es tractava d'un gènere nou:

“Se tracta de representar plàsticament, decorativament, un estat de naturalesa, ajuntan en un tot armònic els elements diversos que puguin donar l'impressió del dia que ve. Remors de vent y xerroteig d'aucellada, fregadís de ales y sinfonies de color...”.

La ressenya a càrrec d'un dels qui serien habituals col·laboradors d'en Graner, deia que per aconseguir aquest estat havia fet una barreja d'escenografia, de poesia i música, amb la decoració de Junyent, els versos d'en Gual i la música d'en Pedrell, composant un quadre. Segurament, la seva professió de pintor li donava una capacitat de composició plàstica immillorable. Continuava el redactor dient que Graner havia agafat una colla de figures, les havia idealitzat per mitjà de la decoració, fent-les passar entre la llum de l'aurora i els cants que les saludaven... Acaba el comentari dient que “...Pot dirse que ‘La matinada’ es una cosa fina, un espectacle a la vegada popular y senyor, a la vegada ingènuu y refinat, però nó ab aquell refinament malaltís que tant agrada a n'algú, sinó ab el refinament sà qu'es patrimoni de les persones cultes”<sup>222</sup>. Com es pot comprovar, no s'esmenta en absolut la inclusió de cinema.

La novetat dels Espectacles Audicions Graner van ser ben acollides per la crítica teatral i musical del moment: “No anavem pas errats al suposar que la campanya d'en Graner al Principal seria una campanya de cultura. Per circumstancies que no hem d'escatir, la gent s'ha l lensat d'algun temps ensà als espectacles de durada curta y preu modest...” (Es refereix als espectacles lírics, les sarsueles anomenades de

<sup>218</sup> *Il·lustració Catalana*, 2 de febrer de 1906.

<sup>219</sup> Íd. 8 d'abril de 1906

<sup>220</sup> Íd. 15 d'abril de 1906.

<sup>221</sup> *Il·lustració Catalana*. 1905.

<sup>222</sup> Íd, 1905

*género chico*, de curta durada i arguments senzills, així com la coincidència amb els films de l'època, que també eren de poc metratge, encara que la sessió podia estar composta per varies cintes). La crítica teatral continua amb una lloança de l'obra inaugural, *Lo Comte l'Arнау*, del que destaca tant la música inspirada d'en Morera, com la lletra d'en Carner i l'acurada i impactant escenografia dels millors escenògrafs catalans del moment.

Però també hi hagueren crítiques desfavorables, com es pot comprovar a la publicada al setmanari satíric *¡Cu-Cut!*, ple d'ironia, criticant la carrincloneria de l'obra en qüestió:

“El que'ns ha donat bona cosa aquesta setmana és en Graner, que cada día va refinant més la Sala Mercé. Ara serveix al “distinguido”, que cada día és “més numeroso”, un quadro plástich representant *La Mare de Deu quan era xiqueta*, que és una veritable exquisitat, una joya espléndida y rica que transporta a las regións serenas de la més dolça poesia. (¡Ay!) Els dich que és *canela* pura. Primer la música toca... una música d'en Lambert espatarrant. Després ¡rast! Se descorre la cortina, se senten cantar uns versets de la cansó popular y surt la Mare de Deu tota xiqueta que se'n va a costura a apendre de letra... Superior, el quadro. La música segueix tocant, se clou la cortina, se torna a obrir y ja tenim la Mare de Deu a costura enronxada de nenas totes aixeridas y bufonas y fentelshi de fons una decoració de l'Alarma que no hi há més que mirar. Per últim la costura s'illumina intensament i aleshores ve la visió apoteósica de la Verge, quels dich que és cosa de mirar. A fe de Virolet els asseguro que la poden anar a veure y a sentir ab confiança perque és lo millor que s'ha inventat dintre'l seu istil, Y pera que consti, firmo y rubrico. Virolet” (sic)<sup>223</sup>.

Sorprèn que l'autor de la crítica sigui justament “Virolet”, ja que correspon a Josep Morató, un dels que estaven més vinculats i que havien escrit obres per als Espectacles Graner.

La diversificació d'espectacles provocaria, al cap d'un cert temps, passada la novetat, cert cansament:

“No sabem els intents que pugui tenir en Graner pera la temporada vinenta. Però si vol tornar a fer teatre català, li aconsellaríam qu'emprengué una marxa segura y perseverant cap a un determinat fi, sense vacilacions ni dubtes... ¿Que vol fer 'comedia'? Donchs, cops a la comedia! ¿Que vol fer teatre lírich? Donchs, qu'es prepari ab anterioritat a l'obertura de la temporada, que convidi a treballar als escriptors y als músichs y ja veurà si'n surten de visions musicals hermoses y de 'sarsueletes axerides'. Però, sobretot, rès de voler fer masses coses d'un plegat, per que'l públich se distreu y'ls espectacles se'n ressenten a causa de que'ls encarregats de presentarlos

<sup>223</sup> *¡Cu-cut!*, 6 de juliol de 1905.



no'ls poden dedicar tota l'atenció, per tenirla repartida en una pila de coses: masses coses...(sic)<sup>224</sup>.

Tal com es desprèn d'aquesta crítica, el públic del Principal anava a veure tota mena d'espectacles i gaudia tant de les "visions musicals" com de les sarsueles que ofería la companyia lírica. Al comentari, no es denota cap menyspreu vers la sarsuela i en canvi sí que hi ha una crítica vers la poca preparació i pressa amb el temps dedicat tant a la creació com a l'assaig.

També el setmanari *¡Cu-cut!* es referia de manera negativa a la excessiva varietat d'espectacles:

"Com a bons propòsits, els d'en Graner, que s'ha quedat ab el Principal per cinch anys, ab l'intent de organisarhi un gavadal d'espectacles de tota mena, per tots els gustos y per tots els gastos. Quadros plástichs, vistas animadas, proyecciones, músicas, de tot hi haurá. Però dels días de la setmana en destinará alguns al teatre de la terra, fent un parell de días de moda a fí y efecte de que'ls que formem part del senyoriu poguem anarhi a lluir el "garbo". Y que no s'aconsolará de ferne d'una sola mena de teatre, sinó de duas o de tres o de quatre, perquè n'hi haurá de lírich en els seus aspectes d'ópera y sarsuela y n'hi haurá de declamació en las sevas varietats de drama, comedia, sainet, entremés, tragedia, etc. etc. Y pera que la cosa resulti més, s'encarregará del teatre musical el mestre Morera y del altre en Gual... "(sic)<sup>225</sup>

Anem a veure com era alguna d'aquestes "visions musicals". Per a exemplificar aquestes, s'han seleccionat dues obres de tipologia molt diferent: *Els gendarmes o qui vigila no dorm* i *Fra Garí*. *Els gendarmes o qui vigila no dorm*, obra lírica en dos actes i tres quadres, lletra de Josep Morató i Grau<sup>226</sup>, música del mestre Celestí Sadurní, va ser estrenada el 21 de novembre de 1907. Al repartiment, prengueren part:

"Marí, sra. Emília Baró; Lyci, sra. Morera; Paula, sra. Huguet; Jan, sr. Josep Santpere; Brigada, sr. Giménez; Patybulari, sr. Lluís Puiggarí; Jaumic, sr. Ramon Morató (R.); gerdarme Galderic, sr. Vinyals; Batlye, sr. Ginestet; gerdarme 1r i 2n, srs. Garcia i Giralt; Jove 1r i 2n., srs. Fugassot i Marsal; Home del poble, sr. Baró. Cor de gendarmes, dones y filys dels gendarmes, minyons del poble...." (sic)

<sup>224</sup> Íd. 10 de juny de 1906.

<sup>225</sup> *¡Cu-cut!*, 17 d'agost de 1905.

<sup>226</sup> Josep Morató i Grau fou crític musical i artístic del diari *La Veu de Catalunya*, *La Il·lustració Catalana* i assidu escriptor de llibrets per als espectacles del Teatre Principal.

L'obra conté tots els elements característics d'un sainet, amb música, cors, duets i àries i de tot tipus; reuneix també elements còmics, a l'estil de l'any en què foren escrits.

El primer acte comença amb un cor de gendarmes que canten mentre juguen a cartes:

*Tites, tites, tites / Aneusen a jóc.  
Que ja s'acosta com la gola del lyop...* <sup>227</sup>

Entren a casa la Marí, filla del brigada, que es troba amb en Jan. Ambdós s'estimen, però el pare desitja que es casi amb en Jaumic, fill del batlle (batlle). Hom està esvalotat pels robatoris de gallines. El 'patybulari' recomana els enamorats que fugin.

Els gendarmes continuen son cor:

*Som els gendarmes vigilants  
Que ressequim els monts i plans....*

La mare colpeja la filla perquè no ha fet el què calia<sup>228</sup>. Després d'aquest fet i d'una amorosa cançó d'en Jan, que s'ha enfilat a la finestra de la cambra de la noia, decideixen fugir. Poc després arriba una ronda encapçalada per en Jaumic, que reclama que la Marí surti a la finestra. En Patybulari, que sap que els joves han fugit, se'n riu.

El segon acte, quadre primer, en Jaumic, desconeixent que la noia no és a la cambra, continua cantant-li mentre ella i en Jan arriben muntats en una somera. Els dos rivals es barallen i la Marí ho impedeix. Mentre, la Lyci es culpabilitza de la fugida de la filla, acusant-se d'ambició en voler obligar-la a casar amb el fill del batlle. Els gendarmes porten la parella, que també ha acabat barallant-se; la Marí demana perdó al pare, el brigada, que accedeix a deixar-los casar. Mentre, hi torna a haver un gran esvalot: han robat les gallines altre cop. En Patybulari, aprofitant l'enrenou les ha ficat al sac.

L'argument ja no pot ser més senzill i recull tots els tòpics d'un teatre líric planer i popular. Algunes escenes, com la dels dos gendarmes que dormen cadascun al costat oposat d'una mateixa roca que els fa de coixí, topant-se cara a cara en pensar que és l'enemic, són d'allò més innocent. Pel que fa a la vessant musical, trobem cors de diverses tipologies, duos, cançons soles... Si calgués definir a quina tipologia s'adscriu aquesta obra, dins l'ample gamma de formes del teatre líric, podríem assignar-li amb justícia el de sainet. Doncs, bé. Qui va ser l'autor d'aquesta obreta, tan intranscendent, Josep Morató, signava aquest article a l'apartat de crítica teatral de *La Il·lustración Catalana*:

---

<sup>227</sup> Observi's que la llengua catalana encara emprava la modalitat antiga, abans de la reforma de Pompeu Fabra.

<sup>228</sup> Com es pot constatar, la violència vers els fills, en especial si eren noies, eren una pràctica més que habitual que reflecteixen fidelment les sarsueles, siguin de la comunitat que siguin.

“Avuy ya no se’n fan de saynets de costums. Foral’s Quintero,- que no sabrían tocar cap genre que no li donguessin un cayent literari- la majoría dels autors, pera captivar al públich, se refían tan sols del rengló de les bestialitats. Moltes contorsions de les “senyores”, molt voleyament de faldilles, molta voluptuositat antiestètica y res més [...] La qüestió es provocar en el públich aquells ruflets tan expressius que solen surar dels aplaudiments en les escenes d’engrescament bestial. Y de gracia, de veritable gracia, ni una engruna. Y de sabor literari, encara menys. Sembla estrany que hagi pogut esborrarse fins a tal punt la tradició d’una de les literatures picaresques més brillants qu’han existit al món; sembla estrany que autors que’ls autors per hores siguin descendents d’una veritable llegió d’autors còmichs que’n la novela y en el teatre han captivat dotzenes de generacions [...]”<sup>229</sup> (sic).

Prossegueix la crítica expressant el seu astorament perquè els marits portin a aquests espectacles les mullers i les filles, que en aquestes obres, emmig de “tangos recargolats” hi hagi intervencions de cors infantils, i acaba amb una tràgica advertència: “Oh, vosaltres qu’aplaudiu ¿no ho veyeu com sobre aquelles testes infantines hi exten les grapes el vici y hi fa brandar la dalla de la mort?”.

No es pot dir pas dir que la seva obra *Els gendarmes...* sigui precisament una lliçó de bons costums: conté tots els tòpics dels sainets de poca volada; hi ha escenes, suposadament de riure, que es basen en el maltractament tant de la mare a la filla, com d’aquesta amb el seu xicot. *Els gendarmes* no suposava cap novetat en relació al tipus de teatre líric que es feia arreu. Si de cas, la novetat residia en el fet de ser una obra parlada i cantada en català.

A aquest efecte, cal recordar el començament “avergonyit” de Gual en declarar-se autor d’obres líriques. Al diari *La Veu de Catalunya* de juny de 1903 hi figura la notícia de la presentació en els propers dies d’una obra lírica, obra de “coneguts autors barcelonins”, sense esmentar qui eren <sup>230</sup>. Es tractava de “*Las bodas de Camacho*, cuadro escénico sacado del Quijote por J. Grau y A. Gual, música del maestro P.E. Ferran (Enric)<sup>231</sup>. Estrenada en la noche del 12 de junio de 1903 en el Tívoli de Barcelona, por la compañía española de ópera y zarzuela española del Teatro Price de Madrid”. D’aquesta obra, Gual no en va reconèixer l’autoria fins passats molts dies de l’estrena i no es va enregistrar al “Registro de la Propiedad Intelectual” fins el 26 de desembre de 1903<sup>232</sup>. Un autor que es

<sup>229</sup> *La Ilustració Catalana*, 29 de juliol de 1906.

<sup>230</sup> *La Veu de Catalunya*, 11 de juny de 1903. L’obra lírica va ser dirigida per Enric Morera.

<sup>231</sup> De fet, aquesta obra pot considerar-se una versió de *Las bodas de Camacho el rico, comedia pastoril premiada por la Villa de Madrid, para representar en el Teatro de la Cruz... su autor es Don Juan Meléndez Valdés y la música de don Pablo Esteve. Precedida de una ‘loa’ para el Teatro de la Cruz*. Any 1784.

<sup>232</sup> Hi figura amb el número de registre 9.629.

proclamava defensor del nou teatre català, devia considerar poc adequat reconèixer-se autor d'una típica obra en llengua castellana.

*Fra Garí* fou la segona “visió escollida” és l'obra, llegenda de Montserrat, lletra de Xavier Viura, música del mestre Enric Morera, estrenada el 14 d'abril de 1906 al Teatre Principal amb els actors habituals. Els decorats, a cura de Moragues, Alarma i Maurici Vilomara.

El quadre primer porta per títol *Riquilda*; el segon, *La mort*; el tercer, *La cacera*; el quart, *El bateig* i el cinquè, *La resurrecció*. Ben diferent a l'argument anterior, de caire sainetesc, aquest cercava més la vessant històrica, més en la línia de recuperació de llegendes medievals.

Es tractava d'un text ple de fantasia, que permeté emprar escenes de la iconografia popular: àngels, dimonis, bruixes, el mateix Satanàs, els comtes de Barcelona, la bella Riquilda, filla del comte de Barcelona, fra Garí, el monjo. Posseïda per un mal estrany, li fou confiada per al seu guariment, però la violà i assassinà després, aconsellat pel diable per ocultar l'abús sexual. Fou castigat per un àngel a vagar, transformat en una bèstia, fins que un cor pur el perdonés. Fra Garí, la “bèstia”, és caçat viu pels esquivadors del comte i portat a palau. El dia del bateig del nou fill dels comtes, en apropar-se la “bèstia” a l'infant, es fa el miracle: el nen es posa dret i parla, perdonant-lo. Les pells que cobrien el frare cauen a terra i confessa el seu horrorós crim. Condueix el comte al lloc on el i el diable enterraren la noia. En ser allí, enmig d'uns rosers florits, eix el cos viu de Riquilda, amb l'apoteosi final d'aquesta envoltada d'àngels, garlandes, pastors, infants... Fra Garí és perdonat, mentre se sent el cor *De Montserrat tresor, guardau-nos bé, Regina de la Serra, per vostre immens amor!*...

Tota l'obra segueix l'esquema musical de qualsevol obra lírica, alternant els cors i els recitats, les aparicions i sobretot, els efectes sonors de llamps i trons...<sup>233</sup>.

### **III.5.2. Adrià Gual i les projeccions parlades:**

Hi ha hagut certa confusió pel que fa a les representacions “parlades” que s'havien començat a fer ja a la Sala Mercè. Cal aclarir, en primer lloc, que a més de les “Visions Musicals”, la Sala ofería al públic sessions de cinema, sense parla

<sup>233</sup> A la Biblioteca de l'Institut del Teatre, es conserva el manuscrit (l'escript) d'Adrià Gual, donant tot tipus de precisions pel que fa a la sastreria, perruqueria, sabateria, armes i altres per a cada personatge; tot tipus d'estris o elements, fins als més mínims, així com els dibuixos dels decorats que desitjava que li fos pintat, el pla de situació exacta de cada actor damunt l'escenari.... Tot plegat, corrobora la hipòtesi de dubte sobre l'autoria dels guions, si més no, d'alguns films que ell digué que eren propis i encarregats el seu rodatge a Segundo de Chomón.

afegida, com es feia a molts altres cinemes. Fins i tot el reclam comercial era el mateix: dia dedicat als nens, repartiments de joguines, etc. Es de suposar que devien gaudir d'un acompanyament musical convencional, ja que comptàvem amb els músics de l'orquestra que després acompanyaven les "Visions".

Amb aquest anunci, veiem que el promotor distingia molt bé el que entenien per "projecció cinematogràfica" i "pel·lícula parlada" i que Graner entenia perfectament que no podia deixar de banda dins el seu negoci de l'espectacle al nou reclam de la gent, el cinema. Per aquest motiu, demana permís legal per a la instal·lació d'un cinematògraf a la Rambla dels Estudis 4, Sala Mercè, rebent la resposta del Govern Civil que es passa la petició a *vigilancia*<sup>234</sup>. La data de la petició, el 1909, confirma la hipòtesi de que hom feia les coses mitjançant la política de fets consumats: Graner havia començat les activitats cinematogràfiques a la Sala Mercè el 1904 i no demanava permís fins el 1909.

"Les representacions d'aquests quadros, alternades amb escullidíssimes projeccions cinematogràfiques i pel·lícules parlades, seràn diaries" (sic).

La tarifa que s'adjuntava per a les sessions de "quadros i cinematògraf" anaven de 2,50 per a la llotja als 0'25 pel general. També es feien funcions de Teatre Català, sota la direcció de l'Adrià Gual, amb obres de la tragèdia grega (*Edip Rei...*), antic (sic) *Somni d'una nit d'estiu* i modern (*L'hostal de la Bolla*, de Miquel S. Oliver; *La Tia Tecleta*, de Pin i Soler). Es podien comprar els abonament i entrades a la Sala Mercè, Rambla dels Estudis núm. 4, antic local de Graner, quan foren al Principal.

Una de les creacions de la que Gual feia més esment, estava, justament, en les "pel·lícules parlades". Així mateix en parla ell:

"Els aparells sonors [...] varen ésser en aquell moment iniciats per vies de la paraula, ella mateixa, sortida senzillament del mateix individu que per endavant havia filmat l'episodi i que es col·locava enfront de la tela projectiva, amagat de l'espectador. Ja veieu si la cosa era senzilla [...] Havíem aplegat amb aquest objecte uns quants elements del meu Teatre Íntim, que es trobaven disponibles per al cas: el Puiggarí (Lluís), en Fontdevila, en Balot (Artur), en Rafel Moragas. De fet, aquest foren els herois de la pel·lícula parlada que tant d'èxit tingué a la Sala Mercè. La paraula s'ajustava perfectament al gest i els sorolls complementaris ho feien tant com la paraula [...]"<sup>235</sup>

<sup>234</sup> Govern Civil de Barcelona – *Actas de la Junta de Teatros 1893-1909*

<sup>235</sup> Gonzalez, P. *Els anys daurats del cinema català...* pàgina 29

Aquesta iniciativa, la d'acompanyar amb veu la filmació que es projectava a la pantalla, no suposava, en absolut, tal com s'havia mantingut fins ara, cap novetat ni una creació exclusiva de Gual. De fet, el veritable iniciador d'aquesta modalitat fou el ventríloc anomenat Míster Mathieu, un any abans: l'1 de setembre de 1903, es recull a la secció d'espectacles que "... Al Palau de la Il·lusió, Corts 500, junt al monument de Güell... s'hi representarà també cinema" . Per a la sessió de l'11 de setembre, l'atracció principal fou Mr. Mathieu, *creador y decá (sic) del ventriloquisme espanyol* que feia les veus dels film *Los dos combarristas Tonino y Augusto*.<sup>236</sup>

També al Jardins del Novetats, s'anuncià el 3 de novembre de 1903 un espectacle semblant, que es presentava com a Fonocinema-Teatre. Així presentava sengles "cilindros" (sic) dels artistes Tamagno, Caruso, Huguet, Utor – conegut tenor català- i altres. Uns dels espectacles fou *El sueño del Paraíso*, de l'òpera *Manon Lescaut*, i també *En alas del deseo* i un duo no especificat de la sarsuela *Marina; O Paradiso, de L'Africaine, Sevillanas i Jota aragonesa* pel popular cantant conegut amb el malnom de "El Mochuelo". Per a què quedi ben clar que els cilindres de veu acompanyaven el film, recollim de la premsa l'anunci d'1 de febrer de 1904: *Película del trovador, ab cilindro de Tamagno*<sup>237</sup>.

La pràctica dels films parlats fou molt freqüent i no exclusiva dels Espectacles Graner. El 24 de gener de 1905, el Cinematògraf del Diorama anuncia dos films "parlats": *Els dos Pierrots*<sup>238</sup> i *Jura de banderas*. Al Saló Montserrat, oferia el 13 de maig de 1905 "projeccions musicals" i l'acompanyament del "Xistós ventríloch senyor Bertrand". El Cinematògraf del Diorama se suma a la moda de les "pel·lícules parlades" i ofereix el 18 de febrer de 1905 el film *Bohemios*, que s'assegura que és una de les primeres de Ricard de Baños.

Durant l'etapa de la Sala Mercè es projectaren des del novembre de 1904 al juny de 1905, els següents films:

- Mal de queixal<sup>239</sup>

<sup>236</sup> *La Veu de Catalunya*, 1 de setembre de 1903.

<sup>237</sup> *La Veu...* 19 de gener de 1904. Per cert, més endavant anuncia *La donna immobile* (sic), pel tenor De Luccía.

<sup>238</sup> Molt probablement es tracti del mateix films, *Tonino y Augusto*, presentada als Jardins de Novetats anteriorment.

<sup>239</sup> Al catàleg dels films Pathé hi figura un film amb el nom de *Chez le dentiste*, rodada el 1899, registre núm. 606.

- El telèfon
- El banc de la mandra
- La lliçó d'esgrima
- Berenar econòmic
- Accident d'automòbil
- Una soirée agitada
- Nit de Reys, sarsuela en un acte i tres quadres d'Apel·les Mestres i Enric Morera. Es dona el cas que aquesta obra havia estat estrenada en la seva versió líric-teatral al Teatre Català (Romea) el 3 de gener de 1905.

També es va representar als Espectacles Graner al Principal la temporada 1906.

L'argument, segons la *Il·lustració Catalana*<sup>240</sup> és ben senzill: Uns pobres bosquerols donen aixopluc als Reis una nit de llops. Aquests paguen la gentilesa amb una flabiol màgic, que té el poder de donar tot allò que es desitja. L'enriquiment progressiu fa que s'oblidin dels demés i es tornen gasius. Els Reis tornen i el reclamen l'instrument del que han fet tan mal ús. El bosquerol es desperta. Tot era una somni.

La ressenya destaca el *seguit d'incidents còmics i la música humorística d'en Morera*. Els decorats, un d'una pobra cabana i l'altre d'un castell van ser obra d'en Miquel Moragas i Salvador Alarma. La coincidència de dates podria ben bé fer suposar que el film podria ser un enregistrament de l'obra. Ara bé; és difícil que fos una filmació durant l'obra teatral perquè dins el teatre no hi havia prou llum i les escenes de nit –nit de llops, com diu el text- eren força fosques, tal com es pot apreciar per altra banda, en les fotografies de premsa dels decorats<sup>241</sup>.

- El carretó dels gossos
- Un home valent
- El mestre d'estudi
- Duros que no passen
- Píndoles meravelloses
- Una broma de Carnaval
- Judas d'Heriot, de Frederic Soler i Hubert (Serafí Pitarra), poema dramàtic, amb 4 personatges femenins i 13 masculins, estrenada al Teatre Romea el 15 d'abril de 1889. Fou estrenada com a film el 8 de març de 1905. Valguin les reflexions sobre el rodatge del film fetes a l'obra *Nit de Reys*.
- Caterineta
- La gallina dels ous d'or<sup>242</sup>
- Magatzem d'invents

<sup>240</sup> *Il·lustració Catalana*, 9 de setembre de 1906, que inclou una fotografia d'una de les escenes.

<sup>241</sup> Íd, 1905.

<sup>242</sup> Al catàleg de la Filmoteca de Catalunya hi figura el film *La poule aux oeufs d'or*, de Segundo de Chomón, amb el número 1311 del catàleg Pathé.

- Desafiament a mort
- Dante a les portes de l'infern, presentada com un *quadro plástich cinematogràfic parlat, únich al món*.
- El bagul misteriós
- A Cal retratista <sup>243</sup>

La gran quantitat de “pel·lícules parlades”, crea també certs dubtes en quant a l'autoria. S'assegura que foren rodades per Segundo de Chomón per encàrrec d'Adrià Gual. Sobre aquest aspecte concret, cal esmentar que en tota la ingent correspondència d'Adrià Gual, conservada i relligada en nombrosos volums (vuit, en concret, amb centenars de cartes) a l'Institut del Teatre de Barcelona, no hi ha ni una sola nota adreçada al cineasta terolès. Tampoc cap indicació de com havien de ser rodats aquells films. Justament és aquest l'aspecte que més sobta i més fa dubtar de l'autoria de Chomón. És possible que un home tan extraordinàriament meticulós i precís com Gual – com es pot comprovar en les notes manuscrites de l'*script* de les seves obres teatrals, en les que indicava tota mena de detalls, tant d'acció com de vestuari, atrezzo (*atrés*, en el llenguatge de l'època), calçat... – no deixés ni una sola nota escrita a Chomón sobre com havien de ser rodats els films? I la segona qüestió: com és que a cap filmografia o estudi de la producció cinematogràfica de Chomón s'esmenta cap d'aquests films? És possible que Gual dubtés en recordar el nom d'una persona, no sabent si es deia Chomón, Chaumon o Chaumont, després d'haver fet pel cap baix vint i escaig films amb ell? <sup>244</sup>

Pel que fa al conjunt de la filmografia presentada com a “pel·lícules parlades”, tres d'elles podrien ben bé ser filmacions d'obres realitzades al teatre i parlades pels mateixos actors o alguns de l'equip habitual de Gual, que entre el Teatre Català, l'Íntim, aconseguí reunir un nombre important d'artistes al seu entorn: Empar Fernández, Assumpció Aparicio, Juli Balasch, Estanislau Matteu, Francesc Puiggener, Josep Santpere, Baldomer Marinello, Ramon Morató, Enric Giménez, Lluís A. Puiggarí, Artur Balot, Carles Capdevila... Aquestes serien *Nit de Reys*, *Judas d'Heriot* i *Dante a les portes de l'Infern*. També podria ser que aquestes tres

<sup>243</sup> Al catàleg de la casa Pathé hi consta un film de 20 metres, obra de Ferdinand Zecca, *Chez le photographe*, de l'any 1902.

<sup>244</sup> Joan Gabriel Tharrats confon en el seu llibre *Los 500 films de Segundo de Chomón* les “visions musicals” amb el conjunt del què foren els Espectacles-Audicions Graner. Pàg. 70. El mateix autor reconeix en el seu erudit estudi de la figura de Chomón que no li consta cap testimoni de que els “films parlats” siguin de Chomón.



obres no fossin pel·lícules parlades, sinó espectacles teatrals i que s'incloguessin a la llista de films per error. N'hi ha tres que podrien ser films "comercials" als que l'autor va posar veu en directe: *Mal de queixal*, *La gallina dels ous d'or* i *A cal retratista*, amb sengles correspondències de noms al Catàleg Pathé. Però n'hi ha més: *El bagul misteriós*, podria ben bé ser *El baúl de Barnum* o *La maleta de Barnum*<sup>245</sup>, segons la font. En resum; es pot formular la hipòtesi de que Gual va aprofitar algunes obres teatrals per a filmar-les i després presentar-les com a "parlades" i d'altres, que senzillament va organitzar el quadre escènic "de locució".

Tampoc va ser cap novetat el rodatge de les "pel·lícules íntimes" *Retrats d'artistes y literats y altres personatges catalans en el moment d'exercir el seu art o carrera*, de la que es presentà la primera part el 22 de març de 1905<sup>246</sup> i la segona el 26 del mateix mes, ja que al local dels fotògrafs Napoleon, establerts a la Rambla Santa Mònica 15-17 de Barcelona, és a dir, unes cases més avall que el Principal, ja s'hi havia presentat un film anomenat *Postales vivientes de actrices notables en Londres*, el 22 d'octubre de 1904, mesos abans que Gual presentés aquestes filmacions com a novetat. La primera d'aquestes filmacions, contenia imatges de l'Orfeó Català: Lluís Millet, R. Baixas, Baixeras, Roig Soler. Però tampoc se'n diu res a la filmografia de Chomón. Tot plegat, fa dubtar molt de que l'autor fos efectivament ell. Fins i tot així ho reconeix l'historiador Joan Gabriel Tharrats en el seu llibre *Los 500 films de Chomón*. Amb tot, no treu en absolut importància al fet que Gual entengués el cinema com un art que havia d'incloure la imatge, la veu i la música.

Una de les obres líriques que es representà als Espectacles Audicions Graner, nom amb que figura al llibret, va ser *La Santa Espina*, rondalla en tres actes i sis quadres, amb lletra d'Àngel Guimerà i música d'Enric Morera. Hi figura clarament la direcció escènica a cura de Modest Urgell<sup>247</sup>. La intenció primera fou que la música fos composta per Amadeu Vives i convertida en una "pel·lícula parlada", segons es desprèn de la carta escrita pel mateix Lluís Graner al músic, que residia a Madrid:

"Estimat amic: Estem assajant ja *La Santa Espina* i *Margaridó* i per lo tant vos agrairé moltíssim que'm comenceu a enviar música dessiguada (sic), o sino'm trobaré sense obras aviat..."

<sup>245</sup> El Circ Barnum, un dels més renom, havia actuat a Madrid a la dècada del 1910.

<sup>246</sup> *La Veu de Catalunya*, 22 de març de 1905

<sup>247</sup> Aquesta dada indica clarament que Modest Urgell no havia plegat encara dels Espectacles Graner.

Sens dubte, del contingut de la carta el més interessant és l'afirmació que s'hi fa de que s'havien rodat films per encàrrec de Graner, a les que sembla que Vives havia de donar-hi el vist i plau per a que la seva adaptació musical fos l'adequada:

" Digueu-me si les pel·lícules que us vàreu emportar han agradat i si les que us he d'enviar les voleu per aquest estil. Digueu-me també si m'enviareu les caixes d'embalatge que'm vareu dir. Sobre tot, per amor de Déu, envieu música. Vostre afm. Lluís Graner"<sup>248</sup>.

El músic Vives tenia tants encàrrecs de composició per al teatre líric que sovint no complia amb el què li demanaven. El mateix Àngel Guimerà, en una carta d'octubre de 1906, li reclama que acabi com sigui la música de *La Santa Espina* afirmant que del contrari, el Principal se'n ressentirà. Finalment, qui va fer la música va ser l'Enric Morera. Per aquest motiu, els primers programes dels Espectacles Graner que anuncien aquesta obra lírica, diuen que la música és d'Amadeu Vives. Així s'anuncià a la premsa: "Ab el títol de *La Santa Espina* ha escrit en Guimerà pera'l mateix teatre – es refereix al Principal- una comedia de màgica en la que l'empresa té fermes esperances d'èxit llarch"<sup>249</sup>

Va ser estrenada al Teatre Principal la nit del 19 de gener de 1907. El text d'aquesta història, en la que no hi mancava fantasia en forma de bruixes que volaven, indrets exòtics on van a raure les presoneres, entre les que hi ha Laya, la protagonista, estimada de Gueridó. Els escenògrafs devien gaudir de valent en la realització de la proposta escènica, que trasllada l'acció des del propi país a un exòtic indret on havia, com a captiva Laya i ses companyes que cantaren en ser presentades al soldà la sardana coneguda com *La Santa Espina*, paradigma de la identificació catalanista. Ironia de la defenestrada sarsuela catalana: una sarsuela conté la sardana més representativa de la música catalana!

Pel que fa a *Margaridó*, que havia de ser musicada per Amadeu Vives, amb text d'Apel·les Mestres, és una història també de contingut popular.

L'acció es desenvolupa a la Segarra el 1809. Els dos primers quadres, a Sant Martí Sasgaioles i el tercer, en una salzeda al peu de Castellfollit de Riubregós. Els personatges eren: Margaridó, noia de quinze anys; un tambor francès, de divuit; en Vicenç, un vell pastor; el batlle de Sant Martí, pagesos, soldats francesos... L'estructura de l'obra és lírica. S'inicia amb un cor de nois. Arriba el

<sup>248</sup> Epistolari Vives, Caixa II, Ms-2162, carta de Graner amb encapçalament d'Espectacles Audicions Graner. Principal. Barcelona, 14 de setembre de 1906. Mai s'ha trobat cap film dels rodats per a Espectacles Graner. Amb aquesta carta sabem que algunes van anar a Madrid, i que Amadeu Vives les va veure per l'encàrrec de Lluís Graner.

<sup>249</sup> *La Il·lustració Catalana*, crítica de la temporada 1906 a càrrec de Josep Morató i Grau.

vell Vicenç que diu que ha vist uns vint-i-cinc “gavatxos”. Es lamenten de no tenir manera de defensar-se. Arriba Margaridó, una pobra òrfena, cantant. La gent la rebutja. Margaridó s'interessa per saber què passa i en saber-ho, diu que el primer “gavatxo” que trobi, encara que ella sigui una dona, el matarà. Amb aquestes paraules, aconsegueix encendre el valor dels homes i que la secundin. Canten una cançó molt semblant a la dels segadors: *...bon cop de falç i collons en terra, per la santa independència...* Segueix una cançó de Margaridó i un cor d'homes. Margaridó és al seu casolot, esmolant la falç quan arriba un jove tambor francès que li demana un tros de pas i aigua.

Aquí s'acaba el text que li envia Apel·les Mestres a Amadeu Vives. Després, Adrià Gual es va proposar endegar una productora cinematogràfica. El 5 de desembre de 1913, al seu retorn de París, cerca les persones adients per a tirar endavant aquesta comesa: Ramon i Lluís Duran i Ventosa, advocat i polític barceloní, Rafel Folch Capdevila, Pius Cabañes i Llorenç Mata, industrial i amic d'Adrià Gual<sup>250</sup>. Durant l'etapa d'existència de la productora Barcinógrafo (1913-1915), Gual rodà films de diverses tipologies: des les que provenien de la literatura clàssica, com *El alcalde de Zalamea* o *La gitanilla*, a obres escrites per ell mateix, com *Misteri de Dolor*, a traduccions d'obres estrangeres com *Fridolín*, de Schiller, *Los cabellos blancos*, de Tòstoi, fins i tot algunes ven properes al sànet, com *Linito quiere ser torero*, en la línia de films de contingut més populars i amb el tema dels toros, gènere apreciat arreu, àdhuc a Catalunya.

### **III.6. FRUCTUÓS GELABERT I BADIELLA**

(Gràcia 15-1-1874 – Barcelona 27-11-1955)

En el camp de l'enregistrament amb el sistema *Cromophone* de la casa Gaumont, va filmar el 1908 l'ària de *Manon Lescaut*, de Jules Massenet i la de *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, també el mateix any. Es desconeix quina fou l'escena filmada i enregistrada. Encara que Miquel Porter opina que aquests van significar per a la cinematografia els primers intents seriosos de cinema “sonor”, cal deixar palès que Ricard de Baños ja havia enregistrat també la mateixa tipologia de films, és a dir, escenes provinents del camp líric amb el mateix aparell d'enregistrament sonor, el de la Casa Gaumont, uns anys abans, el 1905.

<sup>250</sup> Vegi's sobre la fundació de la Barcinógrafo el llibre esmentat sobre Adrià Gual, on a la pàgina 90 es reproduïxen uns paràgrafs del contracte.

La primera sarsuela que es va filmar va ser *La Dolores*. Considerada per l'autor Tomàs Bretón com una òpera, en realitat té més parentiu, tant estilístic, com musical i argumental amb la sarsuela que amb l'òpera. Vegi's al capítol X perquè defenso, a l'anàlisi exhaustiva d'aquesta obra aquesta postura i perquè l'autor, fervent lluitador per dignificar la música espanyola, veient la davallada tant de contingut com musical que anava prenent la sarsuela, va voler classificar *La Dolores* d'òpera.

Rodada el 1908 per Enric Giménez i ell mateix per a l'empresa Films Barcelona, amb una durada d'uns 500 metres, comptà amb un bon repartiment d'actors de l'escena catalana. L'argument fou de Josep Feliu i Codina i encara que amb tots els tòpics de l'època, una posta en escena a voltes estàtica i molt teatral, comptà amb una escena d'una cursa de braus que representava la plaça de Catalaiud, força reeixida. Així hem de considerar de ple dret *La Dolores* com la primera sarsuela rodada a l'Estat espanyol dels centenars que es rodarien fins a finals de 1980, definitivament esgotat el gènere com a recurs cinematogràfic.

El 1908, rodà per a Films Barcelona la paròdia de *El Tenorio, Juanito Tenorio*. Aquesta paròdia, titulada "juguete cómico lírico en un acto y dos cuadros" pels seus autors, Salvador Maria Granés i música de Manuel Nieto, va ser escrita el 1886.

També filmà el 1909 *Guzmán el Bueno*, drama històric per a la casa Films Barcelona, amb Enric Giménez. Hi ha un drama líric recollit per Antonio Arnao i música de Tomàs Bretón (1875). Per manca de dades, no se sap si la música que acompanyà aquest film provenia de la mateixa sarsuela.

El 1919, intervé com a operador al film *El regalo de reyes* per a la productora Patria Films, de Madrid i filmada allí. La direcció correu a càrrec primer de Julio Roesset i després de José Buchs. Aquesta obra és una adaptació de Roesset de la sarsuela *La noche de Reyes*, en un acte i quatre quadres, en prosa, original de Carlos Arniches i música de José Serrano, estrenada l'any 1906.

L'argument és el següent: En una cabana de pastors, Ciemporros i dos pastors escolten el tio Sildo, vell i estimat per tothom. Sildo pregunta a Ciemporros si està enutjat amb Caniyas perquè ambdós estan enamorats de la Crisanta, una jove un xic barroera que separa la baralla dels enamorats a cops de puny. El tio Sildo la renya, contestant ella que està enfadada perquè la tia Tana pateix per Andrés, enamorat de Lucía, ja que considera que l'està enganyant. Per això

demana a Sildo la seva intervenció per a convèncer el noi. Pel contrari, Andrés s'ha comprat una guitarra amb la que vol cantar cobles a Lucía. Ciemporros i Caniyas l'escolten i també li fan reflexions sobre les veritables intencions de Lucía, ja que pensen que aquella s'estima Sabino.

Andrés, sense fer-los cas, festeja Lucía i li demana si ja ha oblidat Sabino; aquesta li contesta afirmativament, cosa que escolta l'altre. Llavors, força Lucía a fer fora Andrés ja que ell vol ser el primer en cantar-li la cobla. Espantada, nega a Andrés que passi res. Tant la tia Tana, la Crisanta i el tio Sildo insisteixen que deixi Lucía.

Al quadre segon, Rogelia i Sabino es troben al carrer. Aquest li demana que faci fora Andrés, perquè aquella nit vol fer la ronda ell. Lucía ha sentit Sabino i confessa a Rogelia que està satisfeta de la gelosia de Sabino, que van pel que ella ha patit. Mentre, la rondalla d'Andrés i els seus amics ha arribat a casa de Lucía. Sabino i la seva colla es fan amb la guitarra d'Andrés i li canten una cobla ofensiva,

*Un mozo viene á rondarte  
Del mozo y de ti me río  
Que el mozo y tu valeis menos  
Que la tierra que yo piso*

Després trenca la guitarra i comença una baralla amb el resultat de Sabino ferit i Andrés detingut.

Al quadre següent, Sildo temen per la venjança d'Andrés, que ha jurat matar Lucía quan surti de presidi. Aquesta s'ha casat amb Sabino i tenen un fill.

El darrer quadre, transcorre durant la nit de Reis. Lucía va amb el fill en braços preguntant als pares de Sabino si saben on és, ja que l'ha abandonada. Treu a l'àmpit de la finestra les sabatetes del fill esperant el seu regal. Andrés s'apropa amb el ganivet, però quan sent el plor de l'infant, s'entendreu i deixa l'estri al costat de les sabates: aquest ha estat el seu regal de Reis.

El mateix any, per a la mateixa productora, va fer d'operador d'una adaptació de *La Dolores*, amb el títol de *La mesonera del Tormes*, adaptada per Julio Roesset que la co-dirigí, també, amb José Buchs. Com es pot comprovar, el recurs d'emprar arguments procedents del món del teatre líric, era més que freqüent, fins i tot entre els pioners del cinema més rellevants.

*Amor que mata*, dirigida per Fructuós Gelabert, rodada el 1908 per Films Barcelona, amb l'elenc artístic a cura de Josep Vives, Joaquim Carrasco, senyora Guerra, senyoreta Metas, M. Mestres, L. Mas, Ortín, Miró<sup>251</sup>... coincideix amb el nom d'una sarsuela, d'un acte, original de Santos Aldama, Isidro Galván i música de R. Yust, segons figura al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, volum I. L'argument del film és de contingut dramàtic: en una casa de la noblesa

---

<sup>251</sup> Noms dels actors segons J. F. De Lasa, *El món de Fructuós Gelabert*.

barcelonina ha crescut junt dos infants: ella, la filla dels amos; ell, dels masovers. Es van fent grans i un primer amor neix entre ells. La noia marxa a estudiar i quan torna és ja una senyoreta casadora. Ell, mentre, ha seguit somiant amb el seu amor. Un dia, llegeix furtivament una carta del promès de la noia, de la seva classe social. La desesperació portarà el jove fins la mort, davant la desolació de la noia i tota la família. L'argument no fuig gens dels esquemes dels drames lírics de l'època i és possible que hagi relació amb l'antic llibret de Santos Aldama.

### **III.7. RICARD DE BAÑOS I MARTÍNEZ**

(Barcelona 27-8-1922 / 8-8-1939)

Segons el biògraf dels germans Baños, Joan Francesc de Lasa, Ricard establí contacte amb el delegat de la casa francesa Gaumont essent cap de fotografia als magatzems barcelonins El Siglo. Va ser doncs Enric Huet qui li va facilitar la primera càmera amb la que va iniciar les primeres activitats com a operador. Fou ell qui se n'adonà de les qualitats del jove operador i l'envià com a empleat a París, a la casa Gaumont, vers l'any 1902. Allí conegué la realitzadora Alice Guy i quedà impressionat per la tasca que portava a terme de la seva experimentació en el camp de la sincronització del sonor.

Cap el 1905, sabem que Ricard treballa altre cop a Barcelona, per encàrrec de la Gaumont i s'encarrega de la filmació de temes coneguts i populars, com feia Alice Guy amb l'enregistrament vocal i d'imatge de coneguts *chansonniers* francesos<sup>252</sup>. Com és de suposar el gènere més popular, que més s'adaptava a la demanda del presumible públic, en la línia del que havia fet la Guy a França, era escollir romances o fragments de les més conegudes sarsueles que reunien així totes les condicions: durada adequada, reconeixibles pel públic...Tampoc es pot desestimar que significava menys inversió llogar el vestuari i atrezzo per a aquestes breus realitzacions a les companyies de sarsuela, que habitualment actuaven a tots els teatres. El 1906 entrà a treballar a la Hispano Films fent-se càrrec de la filmació.

Amb aquest sistema, Baños enregistrà fragments de sarsueles que s'exhibiren

<sup>252</sup> Es pot veure una filmació d'aquest fet al film *Chomón* de la realitzadora M. Dolors Genovès, produït per Televisió de Catalunya (2001).

sincronitzades amb discos mitjançant el sistema *Chronophone* Gaumont. Segons explica Joan Francesc de Lasa, pel reconeixement que li havia atorgat la Gaumont encomanant-li aquestes filmacions, Ricard escollí el pati del Teatro Cómico del Paral·lel com a plató ocasional per a poder efectuar la cronofonia. S'assegurà un èxit assegurat contractant el cantant de més èxit del moment Antonio del Pozo, conegut com "El Mochuelo". Lasa esmenta com a altres participants a l'enregistrament sonor a com si fossin tres persones a *J. Jackson, Veyan i J. Capella*<sup>253</sup> quan en realitat es tracta dels dos llibretistes d'una de les sarsueles enregistrades. Aquestes produccions, totes elles datades el 1905, són les següents:

*El húsar de la guardia* (1904) d'Amadeu Vives i Jerónimo Giménez, llibret de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, en un acte i tres quadres fou estrenada el 1904 al Teatro de la Zarzuela.

La història té lloc a França, l'any 1815, en el moment de l'exili de Napoleó Bonaparte a l'illa d'Elba. Comencen a córrer rumors sobre la seva tornada. Els opositors, sabedors d'una conspiració pel seu retorn, intenten neutralitzar els seus adeptes. Així, ordenen la detenció del tinent del regiment d'húsards, Maurice Mornand, que viu al castell amb la seva germana Matilde. S'escapoleix i Matilde, per donar-li temps de fugir de França, es disfressa d'húsar, fent-se passar pel seu germà. El capità Georges la detén. Allotjats de pas en un hostal, Maurice- Matilde demana a la jove Lisette que els acompanyi. Van a raure en un altre hostal, on el veritable Maurice era molt conegut; passat l'astorament, Matilde demana ajut. Per donar més veracitat al seu paper, fa veure que festeja Lisette. Aquesta, durant un intent de son oncle, l'hostaler, d'emborratjar el capità i ajudar a fugir Matilde, es revolta perquè se n'adona de que l'han utilitzat i provoca que es descobreixi l'engany. En aquell moment, se sent des de fora una gran cridòria amb la notícia que Napoleó està arribant a París.

Com es veurà, la popularitat del gènere era tal, que els cineastes no tenien cap problema per portar a la pantalla escenes d'obres que no feia ni un any que s'havien estrenat al teatre. N'estaven convençuts de la curiositat del públic per conèixer com seria aquella mateixa obra amb el nou giny. Baños, segur de l'èxit, la seleccionà per a l'enregistrament d'aquestes obres, totes elles del 1905.

Es desconeix quin fou el quadre i escena seleccionada per al film. Pel llibret sabem on se situava cada acte: el primer, a la vil·la d'Auxerre, on viu el tinent d'húsards; el segon i tercer, a París.

<sup>253</sup> Lasa, Joan Francesc, *Els germans Baños*, Departament de Cultura – Generalitat de Catalunya 1996, pàg. 39

*Bohemios*, d'Amadeu Vives, llibret de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, sarsuela en un acte i tres quadres, va ser estrenada el 24 de març de 1904 al Teatro de la Zarzuela. Està basada en el mateix ambient que l'òpera *La Bohème* de Giacomo Puccini, titulada per l'autor "comèdia lírica", estrenada al Gran Teatre del Liceu el 1898.

La sarsuela recrea l'ambient dels joves artistes del Barri Llatí de París, on albiren una fama propera. Mentre, gairebé tots, malviuen. Roberto Randel, jove músic i Víctor Duval, escriptor, han escrit l'òpera *Luzbel* amb la que esperem triomfar. La veïna de Roberto, Cosette viu amb el seu pare Marcello, ex-cantant d'òpera. Aquesta està enamorada en secret de Roberto i quan no hi és, revisa el que va escrivint de l'òpera. Tant Roberto com Víctor, es troben per separat amb el senyor Girard, un home que se les dona de mecenes de tothom. A tots dos els promet intercedir per a fer-los triomfar. Roberto i Cosette, abillats elegantment per anar a l'Òpera, en el carrer nevat, es troben; Roberto se n'enamora. Aquella nit, a l'Òpera Cómica, Cosette té prevista una audició que li ha aconseguit el seu pare. Abans, però ha deixat una invitació a nom de Roberto per assegurar-se que hi sigui i li ha pres d'amagat la partitura. Cosette, Roberto i Víctor coincideixen en el mateix lloc i després de cantar una primera ària, Cosette demana a Roberto que l'acompanyi al piano amb una altra obra: el duo d'amor de *Luzbel*, amb el què tots tres triomfen. Girard s'atribueix l'èxit i encara que se n'adonen de la seva fatxanderia, li perdonen.

Es pot comprovar que encara no un any més tard, ja era portada a la pantalla per Baños. Justament el 15 d'abril de 1905, la premsa d'espectacles anuncia:

"Al Teatre de Catalunya (Eldorado) debutarà el pròxim dissabte, 22 d'abril, una gran companyia lírica internacional dirigida per Eduard Baratta y Adrià Gual. Forman part de la companyia entre d'altres distingits artistes, Agneta Lopeteghi, Adriana Palermi, Maria Corti y Lluïsa Bressonier; las contralts Paquita García Morín y Rosalía Pangrazy; els tenors Luis Iribarne y Tomás Franco y Melcior Mach y el baríton senyor (Francisco) Puiggener y Joseph Pascual y Josep M<sup>a</sup> Segura y els baixos senyors Ramon Casas y Conrard Giralt y Abulker Leoni. Director d'escena: Adrià Gual [...] L'obra serà representada ab tota propietat, haventse construït el decorat, vestuari, calsat, mobles y atrés, tot nou. Decorats de Félix Urgellés, Moragas y Alarma que presentaven *La Bohème* en versió castellana *La Bohemia* " ( sic) <sup>254</sup>.

Però una data encara més significativa pot aportar-ne una de més contundent per assegurar quin van ser els actors d'aquest film: al teatre Tívoli s'estava preparant una sessió d'homenatge a Perrín i Palacios, Vives i Giménez, que eren a Barcelona justament al 8 de juny de 1905. La cantant fou la coneguda triple catalana Gabina de la Muela i el tenor, senyor Munné. Al mateix temps, altres teatres de sarsuela representaven també sarsueles d'aquests autors. No es pot

<sup>254</sup> *La Veu de Catalunya*, 15 d'abril de 1905



afirmar rotundament si els mateixos artistes van accedir a enregistrar per a Baños algun fragment de *Bohemios*, però tenint en compte que disposaven de gairebé tots els elements (vestuari, atrezzo, decorats...) es pot aventurar que no hauria estat una mala pensada aprofitar ambdós successos per a rodar el petit film. Tampoc se sap, donada la curta durada de la cinta, quina fou l'escena escollida per l'autor. El que sí poden afirmar és que pel decorat de l'única fotografia del film, un decorat d'un carrer nevad, ha de correspondre forçosament al segon quadre. El llibret especifica com ha de ser el decorat d'aquest: *una plazoleta en el Barrio Latino a la que afluyen varias calles*. A continuació descriu com han de ser les cases, una d'elles antiga, al costat oposat una casa amb planta baixa on hi ha el restaurant i concreta al final dient *Toda la decoración nevada*. El tercer quadre se situa en un gran saló de l'antiga Òpera de París. És per tant prou clar que el quadre escollit fou el segon. El film va recórrer durant anys la geografia de l'Estat espanyol. El 1909, es va exhibir, per exemple, a Guadalajara, al Teatro Principal, junt els films de sarsuela *Alma de Dios* i *La verbena de la Paloma*<sup>255</sup> amb *La forsa del destino*.

*La Gatita Blanca* (1905), humorada lírica amb llibret de José Jackson Veyán i Jacinto Capella, música d'Amadeu Vives i Jerónimo Giménez, va ser estrenada el 23 de desembre de 1905 al Teatro Cómico<sup>256</sup>.

L'obra, ambientada al Madrid de l'època actual (de l'estrena), recrea l'ambient bohemí i modernista. Luisa, cupletista anomenada La Gatita Blanca i Manolo, amants, decideixen cercar una parella cadascú pel seu costat. Manolo es busca la seva cosina Rosario, filla del ric oncle de Conca, don Servando i Virtudes. Rosario està enamorada del seu cosí Periquín. En anunciar que ja té xicota, Luisa pretén impedir la boda. Promet als dos joves que es casaran i ordeix un pla, consistent en fer-se passar per professora per a modernitzar Rosario i la família amb preteses normes d'actualitat. Després d'una classes, porta tota la família a un ball de disfresses, on apliquen les "normes de modernitat" apreses de Luisa, escandalitzant Manolo. Rosario i Periquín es declaren el seu amor i Manolo desisteix del casament amb la rica cosina.

La data d'estrena de l'obra lírica (23 de desembre de 1905) fa impossible de creure que fos portada a la pantalla per Baños aquell mateix any, motiu pel qual ens inclinem a creure que fou en dates posteriors. És possible que, donat que les altres produccions de sarsuela foren rodades per Baños el 1905, es pensés que

<sup>255</sup> *Primeros tiempos del cinematógrafo*, op. cit. capítol dedicat a Guadalajara, a cura de J. A. Ruiz, pàg. 292

<sup>256</sup> Al llibre *Los primeros veinticinco años...* de J. Martínez, s'observa una errada quan esmenta que aquesta sarsuela va estar al Cómico del 1904 al 1906, ja que va ser estrenada en aquest teatre el desembre de 1905.

totes ho foren igual. És gairebé segur que el fragment escollit per la filmació fos la popular *Machaquita*, inclosa en el Catàleg de la Gaumont amb el número 340. Es podia adquirir el film i el disc *chronofon*, que contenia també altres cançons, al preu de 240 francs<sup>257</sup>.

*El duo de La Africana*, sarsuela còmica en un acte i tres quadres, escrita en vers, llibret de Miguel Echegaray i música de Manuel Fernández Caballero, va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 1893. Aquesta obra es pot incloure en la línia de paròdies d'òpera que estava en voga en aquells anys (*Lorencín el camarero del cine*, per *Lohengrin*; *Dolores... de barriga*, per *La Dolores...*).

Recrea el tema del teatre dins el teatre, amb tot els rerafons que afecta als actors i actrius. El primer quadre té lloc a l'escenari on s'assaja *La Africana* (òpera de Mayerbeer). Giuseppini (Vasco de Gama) i l'Antonelli (Selika), tenor i triple, assagen un duo d'amor i ell l'abraça efusivament, no sols pel paper que li toca representar sinó perquè està enamorat d'ella. Querubini, el marit de l'Antonelli i director de la companyia es posa furiós. El segon quadre, al despatx de Querubini, té lloc una entrevista entre aquest i Giuseppini, oferint-li la seva filla Amina per tal de que aquest no marxi de la companyia. Queda a soles amb Antonelli, amb qui canta el famós duo *Africana serrana...* Sobtadament, entra al despatx la baronessa, mare del tenor, fugit de casa en busca d'aventures sense el consentiment patern. El tercer acte, ens retorna a les taules i a la veritable representació. En el duo d'amor, Giuseppini torna a fer mostres efusives a la triple, Querubini esclata de furor, però no pot aturar l'obra per no perdre diners i la baronessa, encisada amb el cant de son fill, no permet que el tallin. S'acaba l'escena amb un embolic fenomenal.

Per la premsa d'aquell any, se sap que el tenor català Manuel Utor, que havia enregistrat nombrosos cilindres de veu i actuat amb gran èxit als teatres catalans, va cantar una *Africana* i després una *Marina* el 9 de setembre de 1904 al Teatre Condal, en agraïment al públic català, abans de marxar a la seva gira a Milà<sup>258</sup>. També hi hagueren altres actuacions: una, del 8 de juny de 1905, al Teatre Nou, amb la srta. Bonons i el sr. Vidal, tenor.

Perduts tots aquests films, és impossible de saber quin dels fragments musicals es va registrar, tant en fonògraf com amb imatges, ni com fou la seva realització. Només queda una sola fotografia de *Bohemios* en la que es veu Juan Munilla i Del Pozo en un decorat molt teatral i rudimentari.

<sup>257</sup> Op. cit. pàg. 58

<sup>258</sup> *La Veu de Catalunya*, 7 de setembre de 1904.

Hi ha un fet que es fa evident tot just comprovar les dates d'estrena de la sarsuela i la seva portada al cinema: gairebé són simultànies. Tot just estrenades al teatre, s'empraren com a argument per al cinema. Els gustos del públic continuaven decantant-se a l'espectacle al que sempre havia sigut adepte: la sarsuela i ara, amb el cinematògraf, lluny de rebutjar-la, la continuava recolzant. Continuava essent el més popular dels espectacles. Veiem alguns títols de la filmografia de Ricard, emprant arguments procedents del món del teatre líric, tots ells corresponents a la seva estada a la Hispano Films:

*Baixant de la Font del Gat*, fou la primera obra que es té notícia que rodà per a la Hispano Films, basada en una obra lírica *La Marieta de l'ull viu*, amb llibret de Moreno Pal-li i música de Joan Cordon Soler. Segons consta a *Un Siglo de Cine Español*, de Joaquín Gasca, aquest film fou rodat el 1910, per Ricard de Baños i Albert Marro. L'argument parlava dels amors d'una noia amb un soldat i les seves trobades a l'indret barceloní, la Font del Gat. Cal no confondre aquest film amb el que va fer anys després Josep Amich Bert, el 1927.

*Los amantes de Teruel*, drama històric segons l'obra de J. E. Hartzenbusch (1806-1880), va tenir també la seva versió lírica amb música de Tomás Bretón essent estrenada al Teatro Real de Madrid el 1889. Baños la portà al cinema l'any 1911. Els amors desgraciats de Juan Diego Martínez de Mancilla i d'Isabel de Segura, en la més ferma línia del drama romàntic, gaudiren d'una gran acceptació per part del públic.

*El amigo del alma*, titulada humorada lírica pels seus llibretistes Francisco de Torres i Carlos Cruselles, amb música de Jerónimo Giménez i Amadeu Vives, va ser estrenada al Teatro Eslava el 1905.

L'argument és el següent: Rodríguez, casat amb Sabina per interessos, ja que aquesta és la mestressa d'una sabateria, té com amic de l'ànima i confident a Valdívia, empleat de la sabateria. Un dia, per tal de poder anar al cinematògraf per tal de tocar "les noies del seient del costat", demana al seu amic que porti Sabina a la "Quarta d'Apolo". Mentre ell i Cascarilla, l'aprenent, van al cinematògraf on projecten unes "Vistes dels banys de Sant Sebastià", on surten filmats ni més ni menys que Valdívia i la seva muller, que són amants. S'organitza un gran aldarull: els amics es barallen i l'un perquè ha de deixar el negoci i l'altre la dona, deixen Sabina sola.

Al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, al registre 6.929, on es relacionen autors i músics de l'obra, figura aquesta anotació: *Decorado de Martínez Garí y película*

*cinematográfica de la Casa Escobar*. Antonio García Escobar era un empresari de Madrid, que posseïa llicència d'importació d'aparells cinematogràfics. Ell fou qui instal·là una càmera de projeccions, amb fonògraf, al menjador de la casa del rei Alfonso XIII. Seria interessant de saber si abans que Baños, algun altre operador d'aquesta casa o ell mateix va enregistrar aquest film, tal com es constata en aquestes línies o si es van sincronitzar imatges i representació teatral, tal com es va fer anys més tard amb *Los cascabeles fantasmas*. En un registre totalment diferent a l'anterior, Baños rodà el 1913 aquesta sarsuela juntament amb Albert Marro, de to clarament burlesc, més vinculat al *vaudeville* que altre estil.

*Amor andaluz* fou un plagi de la sarsuela *Carceleras* que rodà Ricard de Baños a la direcció tècnica i amb Albert Marro a l'artística. Aquest drama líric havia estat escrit per Ricardo Rodríguez Flores, amb música de Vicent Díez Peydró, i fou estrenada amb gran èxit al Teatro Princesa de València el 1901 i un any més tard a Eldorado de Madrid. Els autors van denunciar Albert Marro, que fou qui va fer l'adaptació per al film que s'estrenà el 1913. El plagi estava a l'ordre del dia en totes les obres. A causa dels abusos que produïa aquest fet, Alfons XIII, en nom seu, la Reina Regent i el Ministre de Foment Alberto Bosch, van dictar una llei de propietat intel·lectual, amb un article únic que substituïa l'obsoleta Llei de 10 de gener de 1879, en la que instava a tots els autors a inscriure llurs obres en el Registre General de la Propietat Intel·lectual. Aquest decret es publicà el 2 d'agost de 1895.

*La fuerza del destino* va ser rodada el mateix any. Lasa creu que Baños s'inspirà en l'òpera *La forza del destino* de Giuseppe Verdi i que ell mateix i Albert Marro en feren una adaptació. Però també podria ser que, tenint en compte les escasses intervencions de Baños en l'òpera, i que en aquesta etapa rodà bàsicament sarsueles, s'inspirés en un llibret de sarsuela. De fet, hi ha dos títols força semblants: l'un *La fuerza de la lealtad* i l'altre, *La fuerza de la voluntad*.

*Los cascabeles fantasmas* va ser estrenada com a sarsuela el 15 de juny de 1915 al Teatro de la Zarzuela. Els autors del llibret, que tenia per nom *Los cascabeles*, foren Agustí Mundet Álvarez i Jaume Firmat Nogueras<sup>259</sup> que s'inspiraren en un drama d'Erckmann-Chatrian anomenada *El juif polonais*. La música fou de Josep

<sup>259</sup> Conjuntament havien escrit altres sarsueles, entre elles *El filón de oro*. Agustí Mundet Álvarez va escriure obres líriques fins i tot a l'etapa de Guerra civil. Té una producció de més de 40 obres. Catàleg Sedó, Institut del Teatre de Barcelona.

Ferrer Vidal. Pocs mesos després, pel desembre, ja s'havia estrenat al cinema, amb l'afegitó al títol de "fantasmas" que segur desvetllaria en el públic més interès. Aquest fet indica clarament que Baños i els autors haurien estat d'acord en què la forma en la que s'escriví era susceptible de ser portada també a la pantalla. Sobre aquest film, vegi's l'experiment que portaren a terme els autors, amb unes imatges rodades amb cinema que podien projectar-se a la pantalla – en la representació teatral- quan l'autor té el malson a causa dels remordiments per l'assassinat del jueu.

*Los arlequines de seda y oro* va ser escrita per Josep Amich Bert, Josep M. Castellví i Armand Oliveros Millan (segons Lasa i González, Armando Crespo Cutillos), amb música de Isidre Rosselló i Joan Auli Padrós. La sarsuela, segons aquests autors, estava estructurada en tres actes, que ben segur corresponien als episodis que figuren al film: "El nido deshecho", "La semilla del fenómeno" i "La voz de la sangre". El seu rodatge comença el 1918 a càrrec de Ricard de Baños que tingué tant la direcció tècnica com artística. El film significà el llançament cinematogràfic de la cantant Raquel Meller, molt coneguda per Amichatis, per a la qual havia escrit cuplets. Royal Films veia en ella i la temàtica, farcida de tòpics, amb dosis d'espanyolisme i aventures, un èxit assegurat arreu. Al film, els tres actes de la sarsuela es repartiren en nou parts, uns 5.000 metres.

L'argument no podia ser més rocambolesc: Uns aristòcrates han perdut els dos fills en circumstàncies estranyes; el nen, ha anat a parar en un hospici i ha estat atès per les monges, amb el nom de Juan de Dios. La noia, a un campament gitano, que acabarà essent coneguda com a cantant en un local de varietats. Juan de Dios vol ser torero i es llença com espontani a la plaça de braus de Sevilla, cosa que li comportarà l'èxit. Un dia, és ferit per un toro. A la infermeria descobriren que el noi té una marca a la pell que permet identificar-lo com al fill del noble perdut. Tot s'acaba bé, perquè l'aristocràtic pare, penedit, reconeix els fills. El film fou relançat més endavant, sensiblement reduït, amb el nom de *La gitana blanca*.

El fragment de *La gitana* que es conserva, recull la narració des del moment que la gitana blanca (Raquel Meller) arriba a casa d'un aristòcrata fugint d'uns gitanos que la reclamen. El ric i bondadós home l'acull i els gitanos se'n van sense poder recuperar la noia. Aquesta, a l'aixopluc del protector, pren classes de cant i destaca per la seva veu.

En una escena paral·lela, es veu la dama que ha perdut els fills; els veu de petits, jugant... quan va a abraçar-los desapareixen. Segueix una escena en que dos

nobles es repton a duel, cosa que té lloc, però que s'acaba bé perquè la dona arriba a temps de fer-los comprendre que són familiars.

Ara bé, el llibret original *de Los arlequines de seda y oro*, d'Amichatis, *estrenada con grandioso éxito la noche del 16 mayo en 1919. Juan Prieto...* no té res a veure amb el que es descriu anteriorment. El repartiment a l'estrena fou a càrrec de: Eugenio – Santpere; El Lucerito- Zanón; El Cuqui – Pons; El Chico – Roca; El señor Pedro- Alfonso; Albañil 1. Capdevila; 2n., Rovira; 3r, Heras; Dos Guardas – Guasch; La Encarna – Torres; Chula 1<sup>a</sup> Pons; Chula 2<sup>a</sup> - Zaldívar.

A l'acte primer, Eugenio Luzbel, escriptor, és a la taverna amb en Cuqui, que vol ser torero i el Chico, empleat. Arriba Encarna, jove i bonica que busca el seu xicot, Lucerito. Cuqui li diu que l'ha vist amb la Patro, que se'n busqui un altre més fidel.

El senyor Pedro, propietari de la taverna, pregunta a Eugenio si va veure el toreig de Lucerito. Pedro parla orgullós del "museu" que s'està fent amb "restes" de coses de toreros. Chico prepara la taula per a què mengin els manobres. Conversen Encarna i Chico, que li diu que Lucerito des que va torejar a Barcelona, Sevilla, Cartagena... s'ha tornat un cregut. Diu que ara anirà per una "cantaora de postín" que és el què es porta. Encarna debuta el dissabte. Cuqui li confessa que no val pels toros. Arriba Lucerito amb dues noies. Demana una guitarra i intervé Encarna anticipant-se, amb una cançó de retrets pel seu abandó. Eugenio fa un discurs contra la fam i els toros:

*El hambre de toda España que se congrega en los toros. Y se pide la muerte de un caballo y la muerte de un torero porque en la calle no se puede pedir nada... [adreçant-se als manobres i a tots, prossegueix el seu discurs]: Valentía es ser torero? Dar unos capotazos? Disparar desde una trinchera?... Valentía es reberelarse, pedir más, exigir lo que se gana [...]*

La catèrbola d'incults no entén res, Eugenio no pot pagar i Pedro avisa la parella de guàrdies que se l'emporten. Enceten un brindis i la Chula s'arrenca per seguidillas, burlant-se d'Eugenio.

Al següent acte és a la plaça de toros on va a torejar Lucerito. El majoral diu que no matarà els seus toros, que a la primera fracassarà i diu al "revistero" que avisi la infermeria. Arriba Cuqui, amb una mossa i Luz de Oro, al que li han cedit una llotja gratis. Després, Encarna de "manola", amb Eugenio. Ell li diu que no es quedi per veure la xicoteta de Lucerito, que *esto va ser un argumento de zarzuela...* ella diu que no marxa; la gent l'aclama al torero. Eugenio es resisteix a l'espectacle i es troba amb Manolo. Li diu que ha caigut en mans d'un ministre però que continua fidel a les seves idees, que ja el coneix, que junts van començar la carrera periodística, que coneix la seva obra *Los arlequines...* que vol fer d'aquesta noia (Encarna) una dona i de Lucerito un home. Manolo li fa saber que aquell matí han mort homes a la muntanya. Es donen visques del públic als reis d'Oscània que entren al so de la Marxa reial: *Los reyes de Oscania que vienen a ver como se divierte el pueblo*. Valdés diu que ahir van anar al *Te Deum* i al casino i als toros, que això són reis castissos. Comença la corrida. Lucerito dona la mà a Mary. Tota la plaça està pendent d'ell.

Després de varis passis, és enganxat. Encarna vol anar amb ell. Alvaro de Valdés vol retenir la informació de que hi ha 80 obrers morts, perquè la corrida s'hauria d'aturar el convé que el poble es diverteixi. Eugenio Luzbel pren el seu paper: des de la llotja diu que un home acaba de caure per divertir-los però han de saber que 80 com ells han mort a la muntanya. Tothom l'escriu. Li llienen una ampolla que li fa un trauc; llavors, desencisat diu a Álvaro que dicti el telegrama.

En l'acte següent Lucerito, que ha quedat coix, s'està recuperant en un hostal de muntanya. Només el visita Eugenio. Es retreu tot el que ha fet i recorda el riure de la Mary que no vol saber res d'ell. El seu pare (Valdés) ara ja és ministre i han de marxar a Madrid. Ella el defuig frívolament i li fa saber el seu proper casament. Li diu que li retornarà el collaret que havia d'oferir a la Verge abans de la corrida però que se li havia oblidat. Arriba Eugenio, li diu que oblidí el vestit d'*arlequí* i que Lucero ha mort, que ara és Antonio Montañés, que l'ajudarà a treballar els diners que té, que tot ve de la terra, que cal cuidar-la perquè doni fruits. Arriben Acacia, Filomeno i Encarna; aquesta ha venut tots els vestits de cupletera per ajudar els pares. Fora se senten aclamacions a El Cuqui. Lucero plora la seva desgràcia, però es refà pensant en les paraules de fortalesa d'Eugenio.

Darrer acte: En una granja de Castella. Tot és bell, blat, fruiters... fruit de l'enginy d'Eugenio que ha refet la terra i ha trobat aigua. Han passat cinc anys. Acacia i Filomeno, que ara són pròspers amos. Arriba Petra, una pobra cosina que ha perdut el seu únic fill a la guerra amb els "moros". Eugenio ha trobat una mina de plata, sap llençar coets per evitar la pedregada... Arriba míster Smith, director del *trust* de plata d'Anglaterra, que vol explotar les mines de plata per 5 anys, oferint-li molts diners a canvi. Eugenio vol anar-se'n. Antonio no ho vol, ell diu que la seva tasca ha acabat però no el deixen marxar. Se sent arribar un cotxe: és Valdés amb els seus. L'enlluernat diuen que tothom es recorda de Lucerito i de la cantant, que reclamen que tornin per a l'luïment de la "pàtria". Quan els té convençuts arriba Eugenio amb el nen: "Dile a papá que te enseñe como quedarte cojo". Els diu si venen a buscar menjar a una granja que té de tot per als que passen fam. Eugenio li ensenya la notícia de que Cuqui ha mort i ara necessiten un nou arlequí. Lucero dubta. En aquell moment arriben els seus camperols amb tota mena de fruits. Se'n penedeix. Eugenio els diu a la gent de ciutat que busquin un nou arlequí de seda i or, que allà el treball és sagrat<sup>260</sup>.

Després de llegir el contingut d'aquesta obra, escrita per Amichatis, no s'entén perquè va canviar-la tant per a la seva obra cinematogràfica.

*El juicio polaco* es creu que podria ser una segona versió de *Los cascabeles fantasma*, rodada per el mateix per a l'Hispano Films el 1915. De fet, és sabut que la sarsuela *Los cascabeles* estava inspirada en *El juif polonais*. Al fer una segona versió, aquesta vegada per a la Royal Films, amb la col·laboració del seu germà Ramon, és més que creïble que no volgueren tornar a repetir el nom i empraren la traducció al castellà del drama francès.

<sup>260</sup> Institut del Teatre, Fons Sedó, MXCV (Ma).

*El relicario* (1933). Obra inspirada en la cançó que escriví José Padilla Sánchez, entra ja en el període del sonor, motiu pel qual serà analitzada en el següent capítol.

### **III.8. JOSEP GASPAR I SERRA**

(Manresa, 1892-Barcelona 12-1-1970)

Encara que la seva producció s'ha lligat més estretament al documental i a la fotografia en nombrosos films, Josep Gaspar va participar en aquest apartat de films de sarsuela, com veurem més endavant. Hi ha una obra que sovint passa desapercebuda per la filmografia d'aquesta primera dècada, una obra lírica, amb llibret d'Ignasi Iglesias i música de Cassià Casademunt i Busquets<sup>261</sup>, poema dramàtic en tres actes, en vers, amb sis corals i dues cançons. El títol del film és el mateix que la **sarsuela *Flors de cingle*, rodada** el 1909 per la casa Gaumont, en la què intervingué com a primer actor Enric Borràs. Segons consta a *Un siglo de cine Español*, de Joaquín Gasca, es tracta d'una filmació en directe de l'obra representada al teatre. La data és equivocada, ja que al llibret<sup>262</sup> diu al començament:

“Aquesta obra va ser representada per primera vegada el 3 de setembre de 1911, com inaugural del Teatre de Naturalesa a Catalunya, en el paradisiac bosc anomenat de can Terrés (sic), del terme de La Garriga; el generós i culte propietari del qual, D. Carles de Rosselló va cedir-lo espontàniament per celebrar-hi aital festa, iniciada per l'estimat amic i company de l'autor D. Joan Nualart”.

A continuació, se citen els actors de l'obra teatral i en conseqüència, de la filmació, entre els que destaquen Enric Borràs, Maria Morera, Maria Panadés, Ramona Mestres, Pere Codina, Jaume Borràs... També es cita el cor de noies i minyons, compost de 40 coristes, procedents del Gran Teatre del Liceu. Ornament artístic i escenificació del bosc a càrrec dels famosos pintors Senyors Moragas i Alarma, figurins de l'eminent dibuixant i poeta Apel·les Mestres. També es diu que va ser representada per primera vegada a Barcelona el 24 de febrer de

<sup>261</sup> Catàleg inèdit dels més de 400 llibrets d'obres líriques que hi ha actualment a la SGAE de Barcelona. Cassià Casademunt i Busquets (Banyoles, 1875-Barcelona, 1963) va cursar els estudis musicals a Girona i els completà també amb Enric Morera. Va dirigir orquestres, corals, i institucions pedagògiques, essent director de l'orfeó Catalunya Nova en una primera etapa i fins que va ser dissolta el 1936. Com a compositor va escriure diverses sarsueles entre les que destaquen *Una vegada era un rei*, *La festa major de Vilaflorida*, i en castellà, *La sombra del puente*, *Señoritos de uniforme...*

<sup>262</sup> *Flors de Cingle*, *L'Avenç*, edició 1912, registre 62.563, Arxiu de l'Institut del Teatre de Barcelona.



1912 com inaugural del Teatre de Catalunya instal·lat a Eldorado, a càrrec del Sindicat d'Autors Dramàtics Catalans.

Comença l'obra amb el que havia estat típic de la sarsuela primitiva, amb una *loa*, que aquí es diu *endreça*: davant la cortina, surt l'oferent (Enric Borràs, que no va fer el paper principal, sinó només aquesta introducció) que resumeix el drama que s'anava a representar, i compara els protagonistes de la tragèdia a les flors de cingles, *nascudes sense gloria que cauen, esfullades a l'abim*.

La trama de l'obra es desenvolupa al Montseny, al segle XVIII. Té per protagonistes Adriana, que havia estat casada amb un home a qui hom acusa de lladre, a la qual s'atribueixen virtuts de bruixa. Fruit del matrimoni, tingué un fill, en Segimon, la representació de l'innocent que se sent rebutjat per la societat per una culpa de la qual n'és totalment alié. Joanic, pare de Pietat, que se l'estima, havia estat enamorat d'Adriana en el passat, però aquesta escollí l'amor de l'altre home. La dona de Joanic morí de tristesa en adonar-se que l'amor veritable del seu marit era una altra dona i no ella; aquell, sempre acusà Adriana d'haver-la emmetzinat. Marsal, l'únic amic d'en Segimon, rebutjat per tothom, apart de Pietat, l'anima a cercar nous horitzons. És el costat positiu, net i alegre de la vida. En descobrir Joanic que la pròpia filla està enamorada del fill de la –ara–odiada enemiga, fa creure-la-hi que la seva mare va morir a causa d'un malefici d'Adriana, la mare de l'home que ella estima. Davant aquest fet, Pietat opta per abandonar el noi, que es desespera i es vol matar. Adriana, a qui hom li atribueix capacitats que no té, llevat d'emprar herbes remeieres, fa aquesta vegada una pregària per a que Pietat retorni amb son fill, cosa que es realitza. Adriana enfila camí cap al cingle, per deixar lliure son fill. Uns núvols grisos congrien el drama<sup>263</sup>.

El que s'anomenà *Teatre de la Naturalesa* no era de fet cap novetat, doncs ja s'havia portat a terme espectacles d'aquest tipus a França. El 7 d'agost de 1905, a Champigny-la-Bataille (Vall de Marne) s'hi va representar *Semíradis* de Peladán. L'obra fou a càrrec de M. Alberto Darmont que veient els que s'havien fet a Orange, Nimes, Beziers... va decidir fer gaudir d'aquest tipus d'espectacles als parisencs. Darmont defensava aquest tipus de teatre integrat a la natura, en un paral·lel al teatre grec, que immersia l'espectador en el representació<sup>264</sup>.

### **III.9. SEGUNDO DE CHOMÓN RUÍZ**

(Terol 17-10/-871 – París 2-5-1929)

Encara que qui va emprar per primera vegada la sarsuela per als seus films –de característiques molt determinades, només escenes, números cantables o àries

<sup>263</sup> Es conserva una còpia incompleta a la Filmoteca de Catalunya.

<sup>264</sup> *La Ilustración Artística*, 7 d'agost de 1905, pàg. 510.

tancades – i que el cineasta que va fer la primera sarsuela fou Fructuós Gelabert, qui veritablement va utilitzar abastament els llibrets de sarsueles per als seus films, que li proporcionaren tot tipus de temes, des dels de contingut més dramàtic als més còmics, va ser Segundo de Chomón. Miquel Porter opina que ell fou l'autèntic creador del gènere<sup>265</sup>. Segons diu Miquel Porter:

“El creador de la Zarzuela cinematogràfica fou Segon de Chomon, el qual, durant uns anys en fou l'únic conreador. *Los Guapos, Las tentaciones de San Antonio, El puñao de rosas, Carceleras*, i el sainet *El pobre Valbuena* totes produïdes el 1910, representen l'esforç de Chomon, acceptable en aquell moment però que hauria de convertir-se al cap d'uns anys en un dels més nefastos vicis del nostre cinema”.

Més endavant analitzarem quin fou el motiu que propicià que la utilització de la sarsuela en el cinema i la seva conversió en “espanyola”, veritable deshonra del gènere.

Segundo de Chomón, nascut a Terol el 1871, s'instal·là a Barcelona el 1902. Esgotada la seva primera etapa (1902-1910) de producció de films de tema fantàstic, inicià el 1910 el rodatge d'un total de 21 films, dels què 9 són basats total o parcialment en sarsueles. En aquesta data, 1910, es quan s'alià amb Joan Fuster, creant una nova societat, fruit de la qual en sorgiran el nombre de films abans esmentats en un brevíssim espai de temps. Són el què segueixen:

*Amor gitano* sarsuela en un acte i quatre quadres, llibret d'Antonio Fernández Arreo i música de Teodoro San José, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el juny de 1906. Aquest fou un dels títols escollits per a portar a la pantalla per Chomón amb Fuster, sens dubte pel reclam que suscitava l'argument, basat en les relacions amoroses d'un paio amb una gitana i l'oposició dels pares: Augusto, fill d'uns taverners, s'enamora de Fuensanta, una gitana afillada del tío Asauras. Les relacions d'ambdós són prohibides pels pares d'Augusto, que els abandona per anar a viure amb els gitanos, casant-se amb Fuensanta. Augusto els alligona en el treball, muntant un taller de productes artesans. Tenen un fill. Sabedor el bon amic Pepe de la notícia, ho fa saber als taverners que finalment, en saber que tenen un nét, es reconcilien amb el fill i accepten la nora.

---

<sup>265</sup> Porter i Moix, Miquel, *Història del cinema català*, Ed. Tàber 1968, pàg. 91

*Carceleras*, titulada drama líric pels autors, Ricardo Rodríguez Flórez, del llibret i música de Vicent Díez Peydró<sup>266</sup> va ser estrenada al Teatre Princesa de València el febrer de 1901 i a Madrid el 1902. A camí del drama rural i costumista, ple d'escenes de rivalitat i venjances, d'amors i gelosies, situava l'escena en un cortijo de Córdoba, governat per un cacic que representava la perversió moral de tota índole. *Carceleras* reunia totes les condicions i tòpics associats a la condició d'"espanyol" per a ser portat a la pantalla. Encertà plenament Chomón ja que aquesta sarsuela fou una de les que més versions se'n feren al cinema.

*La expiación* – que en realitat hauria de titular-se *El esclavo* – ja que el primer nom és el mateix del drama francès en el que es basà Luis de Eguilaz per a escriure aquesta sarsuela en tres actes, música de Martín Sánchez Allú i Luis Cepeda<sup>267</sup>. Va ser estrenada el desembre de 1856 al Teatro de la Zarzuela de Madrid. No sabem perquè Chomón escollí aquest argument. Potser l'hauria pogut conèixer en la seva estada a França, en la seva versió dramàtica. Tampoc es pot obviar la vinculació de la seva esposa Mathieu a l'espectacle líric. L'obra conté nombrosos números musicals, tant romances com corals. El llibre comença indicant que és un *Arreglo del conocido drama francés 'La Expiación'*.

L'acció se situa en els temps de l'ocupació alemanya a Sicília. El comte Torrelli ha tingut relacions amb Maria Roberti que ha marxat per infantar el fill fruit d'aquests amors. El comte es casa amb una vídua, que aporta al matrimoni una filla, la Júlia. El noi, que desconeix de qui és fill, és capità del regiment de Fersen i adoptat per Ruding. Com que el comte no té descendència masculina, un nebot seu, Morazzi, aspira a heretar i intercepta una carta del comte, demanant informació de Maria; aquest assegura que matarà el seu cosí per no perdre l'herència. Arriba Fritz, demanant estada al molí de Juana, únic lloc on hostajar-se. Arriben Fernando i el major Ruding exigint menjar si no vol que Borello i Juana rebin. Fernando lamenta tant rigor i recorda al major que la seva mare era siciliana i que fa la guerra al seu país. Han atrapat el vailet que ha ferit Fernando: és Antonio, fill de la molinera. El volen afusellar però Fernando intercedeix. Ruding rep ordres de marxar. Com que Fernando no el pot seguir per la ferida, el confien a la molinera. Aquesta en agraïment els porta bon vi, fan les paus i els recomana no dormir al molí perquè el cremaran, adreçant-los al castell del comte Torelli. Però arriba aquest i el seu seguici amb la seva filla Júlia. Juana li explica que té amagat el capità alemany que ha salvat el seu fill. Aquesta promet que el portarà i l'amagarà al castell; Júlia recorda al comte que s'havia disfressat com el seu esclau

<sup>266</sup> L'èxit sense precedents de *Carceleras* va fer que pocs anys després el 1914, els mateixos autors escrivissin una segona part amb el títol de *Rejas y votos* que fou estrenada a València al Teatre Ruzafa el 1907 i al Granvia i Cómico, de Barcelona, el 1909.

<sup>267</sup> Segons consta al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, pàg. 2.038, on aquesta sarsuela té el número d'identificació T/23.945. Amb el títol de *El esclavo* és el que figura a l'Institut del Teatre, registre 3186, Catàleg Sedó.

Zenadín per temor a la invasió estrangera. Borello, jardiner del comte, explica a Morazzi que tot està perdut. Juana sap que el volen matar i demana Antonio que l'ajudi a salvar-lo; arriben just perquè el poble encén el molí.

Morazzi pregunta perquè Júlia s'ha tornat a vestir com l'esclau Zenadín. Borello explica que, quan va estar a Viena amb la difunta mare, va conèixer un capità i es van enamorar. El comte ha accedit a allotjar l'estranger a condició de no es deixi veure com és ella. Júlia disfressada d'esclau conversa amb Fernando; li diu que és orfe i que és de Tunísia. Ell respon que tampoc coneix el pare. Zenadín li demana que vigili (pensant en Morazzi). Fernando li proposa anar amb ell i ser lliure. Confessa que estimà una dona, Júlia, i que desconeixent els seus orígens es va veure obligat a deixar-la. Arriba Borello amb una ampolla de vi per a Fernando; està enverinat. L'esclau arriba a temps d'evitar que el begui. Arriba el comte i reitera la protecció a l'alemany. Fritz exclama: *¡Que país! Que paisaje ! y Que paisanaje!*

Morazzi indica Borello que Fernando ha de dormir en aquella cambra on hi ha una trampa mortal: un fals llit que fa caure en una gruta. Júlia parla amb Borelli i li fa creure que es vol venjar d'ell per haver-la deixat. Fa un dibuix per advertir Fernando en el que explica què passarà i li'l deixa, confiant que ho veurà. Efectivament descobreix el parany. Fent cridar Morazzi, l'obliga a estirar-se al llit. Quan toquen les tres, el llit s'obre, cau i se senten crits de "mori!". Arriben els alemanys. Ruding diu que si han fet mal a Fernando ho anorrearà tot. Fernando ha escapat i arriba al molí on Fritz li explica que tots els del castell han estat fets presoners i que els passaran per les armes. El comte i Júlia també, perquè no sap que són innocents. Júlia, cridant, intenta desfer-se dels soldats; Fernando reconeix la veu; descobreix que ella era l'esclau. Demana que salvi el seu pare adoptiu, el comte Torrelli. Aquest li diu que no vol viure, que sap que el seu nebot ha mort el seu fill en trobar-li el medalló de Maria. Els soldats volen afusellar-lo. Però abans el comte dóna a Fernando el camafeu d'ella i li diu que és la mare del seu fill perdut. Borello i el poble arriben per salvar el comte que exclama: *És el meu fill!* Ruding proclama un perdó general. Fritz demana que li portin el negre (l'esclau) i Fernando li diu: *És la teva ama i la meva dona.*

Un argument d'aquest tipus, ple de moments d'aventures i amb moltes possibilitats de trucatges (l'incendi, el fals llit...). També és possible que, donada la complexitat de l'argument, en rodés alguna versió reduïda.

*La fiesta de San Antón*, sainet líric d'un acte, llibret de Carlos Arniches i música de Tomás López Torregrosa, va ser estrenat al Teatro Apolo el 1898. Situada l'escena en un ambient de barri madrileny, contemporani a l'any de la seva elaboració, explica la rivalitat amorosa de dues noies, les baralles i discussions que sostenen per l'amor d'Antonio. Just el dia de la festa de San Antón, Antonio cau del cavall; després de l'amorosa atenció de Regina, se n'adonarà del veritable amor.

*Los Guapos o Gente Brava*, sarsuela d'un acte, en prosa i vers, llibret de Carlos Arniches i José Jackson Veyán, música de Jerónimo Giménez, va ser estrenada al Teatro Moderno el 22 d'abril de 1905. L'acció se situa en una serralada propera a la Línia, el 1840 i es basa en els tòpics del gènere espanyol: l'orgull del qui ha estat fins llavors el cap de la colla dels contrabandistes, "el Guapo", que per respecte a la seva filla, acota el cap davant el seu marit, el nou cap, argument molt en l'estil del gust de l'època.

*El puñao de rosas*, sarsuela en un acte de "costumbres andaluzas" està escrita amb pretesa pronunciació andalusa. Amb llibret de Carlos Arniches i Ramón Asensio Mas, amb música de Ruperto Chapí, fou estrenada al Teatro Apolo el 1902. L'acció es desenvolupava en un cortijo de la serra de Córdoba i tenia per protagonista Tarugo, un camperol senzill i curt de gambals, enamorat de Rosario. Roba les roses de l'altar de la Verge quant aquesta, per treure-se'l del damunt, li ho demana. En adonar-se de la traïció d'ella, retorna les flors a la "propietària", la Verge, davant qui prega i es desespera de la seva situació. És doncs, una sarsuela de caire més dramàtic, que permeté Chomón explorar els camps del patetisme a la pantalla.

*El pobre Valbuena*, titulada pels seus autors d'humorada lírica, escrita per Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, música de Tomás López Torregrosa i Joaquín Valverde fill, va ser estrenada el 1904 al Teatro Apolo. Dins el gènere més burlesc, amb marits enganyats, veïnes seductores, perruqueres de llengua viperina i la figura de Valbuena, l'home que quan es trobava sol prop d'una dona de bon veure, es desmaiava per a recolzar-se còmodament en els seus braços, no podia propiciar més que la rialla fàcil en unes situacions més prop del *vodevil* que d'altra cosa.

*La Tempranica*, sarsuela en un acte i tres quadres, escrita per Julián Romea i música de Jerónimo Giménez, fou estrenada al Teatro de la Zarzuela el 1900. Ambientada a Granada i rodalies planteja, novament, la impossibilitat de l'amor entre una jove gitana i un noble del qual aquesta ha tingut cura mentre ha estat ferit i malalt. La noia no aconsegueix oblidar-lo i la mare es lamenta que li hagi sortit "tempranica" en amors. La casualitat fa que s'assabenti que el noble torna a la capital i envia Gabrié, el seu germà, a espigar-lo i li demana que la porti fins ell, on sabrà que el jove està casat i retornarà, desesperada a casa seva. Un dels

números més reeixits de la sarsuela és sens dubte la que canta Gabríel *La tarántula é un bicho mu malo*, que degué proporcionar a l'escena cinematogràfica moments molt expressius i graciosos a Chomón.

*Las tentaciones de San Antonio*, sarsuela en un acte, escrita per Andrés Ruesga i Enrique Prieto, música de Ruperto Chapí, fou estrenada al Teatro Felipe el 1890. L'acció es desenvolupa en una torre de les rodalies de Saragossa, a l'època actual (que fou escrita). Explica la història de les dificultats que tenen els oncles de César, que acaba de tornar del seminari, que rebutja amb tota mena d'excuses el nuviatge amb la seva cosina Juanita. Tots un seguit de situacions d'embolic i l'amor que es va desenvolupant en César per Juanita, portaran als nuvis a l'altar.

D'un total de 21 films dedicar-ne 9 a temes de sarsuela, vol dir fins a quin punt tenien èxit aquests temes i com n'estaven d'implantats als gustos del públic espanyol. Per què, vist l'èxit que tingueren al país, no continuaren filmant més sarsueles, incorporant temes més complexes, al millorar també la tecnologia cinematogràfica que així ho permetia? Segons diu l'historiador Julio Pérez Perucha<sup>268</sup>, davant la despesa que suposà la ingent producció de films, instat per Fuster i per tal d'aconseguir millorar el seu finançament mitjançant un avançament per a produccions que després serien lliurades a la distribuïdora, en la clàusula que signà amb Garnier, representant a Barcelona de la casa Pathé, es va fer constar que només se li pagarien els films acceptats. Les sarsueles funcionaven molt bé a Espanya, però difícilment –apart d'alguna que pogués contenir els tòpics més barroers del què es venia com a essència de l'"espanyolisme" - seria del gust del públic europeu. Per aquest motiu, Chomón va deixar de filmar sarsueles.

Malauradament, aquesta filmografia que tanta informació podria aportar sobre l'estructura i forma de les primeres adaptacions de films amb llibrets de sarsuela, es dona – fins la data d'avui - per desapareguda. Pel que fa al contingut dels llibret, que es conserven a la SGAE i en altres biblioteques i arxius, es poden consultar al catàleg annex al final. Per altra banda, l'historiador Juan Gabriel Tharrats descriu els actes i quadres de les sarsueles anteriors<sup>269</sup>.

---

<sup>269</sup> Tharrats, Joan Gabriel, *Los 500 de Segundo de Chomón*, Universidad de Zaragoza 1988

### **III.10. L'EXPERIMENTACIÓ CINEMATogrÀFICA DINS LA SARSUELA:**

En els capítols anteriors, s'ha posat en evidència l'interès del teatre líric pel cinema i viceversa. Aquest fet es pot constatar amb la incorporació del fet fílmic als arguments de sarsueles, tal com hem vist abans, amb sarsueles com *Cinematógrafo Nacional* de Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, música de Jerónimo Giménez o de *Películas madrileñas* titulada "Sesión cinematográfica en un cuadro y cuatro películas", de Pedro Baños i José Manzano, música de Francisco A. de San Felipe i moltes d'altres ressenyades anteriorment.

És força significatiu que justament la novetat del fonògraf i el cinematògraf fossin també presentades en el marc de teatres on habitualment es feia sarsuela. Es troben moltes referències a la premsa local sobre aquest fet. Per exemple, a Santander, el gener de 1897, Mr. Charles Kalb va presentar el *Vitascope Edison*, integrat en la companyia de sarsuela de José Riquelme, fent les seves projeccions al Teatro Principal. També se sap que el 1898 es va presentar al mateix Principal el Micro-fonógrafo Edison–Bettini i el Cinematógrafo Lumière, essent aquesta el reclam pel públic:

"El Micro-fonógrafo permite oír desde todas las localidades del Teatro solos de instrumentos, cantos de toda clase de música, bandas, piano y las campanas de la Torre de San Pablo, Londres [...] El Cinematógrafo está tan perfeccionado que las proyecciones son más acentuadas, más fijas que las de cuantos hemos visto, y esto hace que no ofenda a la vista y que se aprecie muchísimo mejor el sucesivo movimiento de todas las figuras"<sup>270</sup>

El teatre líric va incorporar ben aviat escenes filmades dins l'obra, ja fos en la seva presentació o en alguna escena interior. Com a presentació, no feia més que seguir la llarga tradició de l'explicador, que es simultanejà durant llargs anys amb el cinema silent. Segon s'esmenta en l'estudi dels primers anys de cinema a Madrid:

"Otra moda que se impuso entonces y que benefició al cine, fue la de introducir escenas filmadas en las obras de teatro. Enrique Blanco (fundador d'Iberia Cines, cap el 1910) rodó varias de estas escenas para distintas compañías. Como Ernesto Vílchez interpretaba un monólogo que abría la

<sup>270</sup> Saiz Viadero, J.R. al capítol dedicat a Cantàbria dins *El cine español por autonomías*.

función del Infanta Isabel, Blanco hizo una versión del mismo, estrenada el 15 de enero de 1916 con el título de *Presentencompanigraff*<sup>271</sup>.

Els exemples següents serveixen per comprovar fins a quin punt va arribar la simbiosi de la projecció cinematogràfica i la seva integració dins una sarsuela. Tal era la compatibilitat del gènere líric amb el cinema que, ja des dels seus orígens, es portaren al teatre sarsueles que incorporaven fragments o escenes filmades.

Apart de les experiències de cinema i teatre parlat en directe que Segundo de Chomón havia portat a terme amb Adrià Gual a la Sala Mercè, hi hagueren altres intents d'introduir la cinematografia en el teatre o l'espectacle líric, com es coneguda la projecció sobre pantalla que tingué lloc al Liceu el 25 de gener de 1899, amb l'òpera de Richard Wagner *La Walkúria*<sup>272</sup>.

Després de la temporada anterior, en que el Liceu havia hagut de tancar abans d'hora, l'empresari Joaquim M. Vehils va voler portar novetats i redreçar l'èxit:

“L'any de *La Walkyria* 1899: Al Temple de la Fama repiquen fort! El nou empresari volia emprendre una estrena d'alta volada, per això trià *La Walkyria*. Llavors actuava a Barcelona una companyia eqüestre i es va recórrer al seu personal; les amaçones van vestir-se amb els cascs alats i les cotes d'escata de les walkyries i galoparen davant d'un fosc obscur, mentre els Fernández, dits Napoleon, impressionaven la pel·lícula que fou tramesa als laboratoris Lumière, de Lió, per al revelatge i les còpies; així desfilarien pel cel del teatre les verges guerreres de la mitologia germànica, amb un aire de realitat superior als recursos de l'època... El públic, primer amb un respecte ple de vacil·lacions, i després amb convenciment delitós, va deixar-se guiar pel món nou que se li descobria. Ada Adini, d'escola francesa, incorporada al teatre italià, interpretava meravellosament la protagonista; Gnaccarini sabé donar noblesa al personatge sobrehumà de Wotan, Scarone va estar molt bé de Hunding, la parella Siglinda-Sigmund fou encomanada a la Corsi i a la Lafarge, la Lucacewska de primer representà la deessa Fricka i més tard una de les vuit walkyries. El mestre Mertens va fer-se seu el públic, arribant a convertir-se en un *divo* de la batuta. La darrera representació d'aquesta obra va donar-se el diumenge dia 12 de febrer de 1899”.

Tal com es desprén del text del conservador del Gran Teatre del Liceu, la filmació fou feta per un operador de la Casa de Fotografia Napoleon. També es diu que les valquíries foren les amazones del Circ de Vicente Gil Alegría, que estava en aquells anys actuant a Barcelona. Segons dades de la premsa, l'esmentat circ es

<sup>271</sup> Op. cit. pàg. 145, segons notícia de l'ABC de 15-1-1916.

<sup>272</sup> Bertrán, Marc-Jesús, fundador i conservador del Museu del Teatre, *El Gran Teatre del Liceu de Barcelona 1837-1930*, prefaci de Francesc Carreras Candi, Institut Gràfic Oliva-Casanova, 1931, pàgina 225. A la pàgina 216, es veu la fotografia de la cantant Ada Adini abillada de Walkúria.



va establir el 17 de juliol de 1903, al Teatro Tívoli<sup>273</sup>. El 24 de juliol de 1897, al mateix teatre, havia actuat també un circ eqüestre, que representà el “Cuadro patriótico militar Cuba española”, però era la *troupe* Adams-Smith; no els Alegría.

Abans que aquesta, a la primera obra d'aquestes característiques de la que trobem referència és la sarsuela *Fotografías animadas* o *El arca de Noé*<sup>274</sup>. Aquesta havia sigut titulada pels seus autors com “problema cómico-lírico-social, en un acte i en vers, refós pels seus autors Andrés Ruesga i Enrique Prieto, amb música de Federico Chueca. Va ser estrenada com a tal al Teatro Príncipe Alfonso el 30 de juliol de 1897. L'estrena de l'obra coincideix amb la data que es recull a la premsa, on s'esmenta que el públic va acollir amb entusiasme la incorporació de “vistas animadas”, és a dir, incorporació d'escenes cinematogràfiques dins l'obra lírica. Després va anar al Teatro Apolo de Madrid, el mateix any. És de destacar el nom de dos grans actors de l'escena teatral: l'actriu Perales i l'actor Mesejo, així com el nom de “Fotografías animadas”, ben significatiu. En resum, podem dir que és la primera sarsuela escrita pensant en la seva incorporació d'una part cinematogràfica. Aquest film encara circulava pels circuits d'exhibició, sorprenentment, el 1930. A Saragossa, la premsa local, el diari *Heraldo de Aragón*, donà referència que el film *El arca de Noé* havia estat projectada al Teatro Circo el 15 de gener de 1930, on s'esmenta que *hubo problemas desincronización y de la algarabía del público ante estos fallos*<sup>275</sup>.

*El amigo del alma*, titulada humorada lírica pels seus llibretistes Francisco de Torres i Carlos Cruselles, música de Jerónimo Giménez i Amadeu Vives va ser estrenada al Teatro Eslava el 1905. Al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, al seu registre 6.929, on es relacionen autors i músics de l'obra, es troba aquesta anotació: *Decorado de Martínez Garí y película cinematográfica de la Casa Escobar*. Recordem que a l'argument d'aquesta sarsuela hi ha una escena en que Valdívia i Sabina, els amants, surten filmats en una afectuosa escena als banys de Sant Sebastià, que es projectada en el cinematògraf i vista pel seu marit. Podríem aventurar que l'escena filmada corresponia a aquest fet concret. Com que la data de 1905 és anterior al film de Ricard de Baños i Albert Marro (1913) i la Casa Escobar no és amb la que treballaven, es pot deduir que algun altre

<sup>273</sup> *La Veu de Catalunya*, 17/7/1903

<sup>274</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, núm. 6.269 i 6.270.

<sup>275</sup> Martínez, Amparo, *Cine Español, Una historia por autonomías*, Vol I, Film Historia, 1996, al capítol dedicat a l'Aragó.

realitzador devia haver fet aquesta filmació. L'historiador Méndez-Leite fa referència d'aquest esdeveniment en la seva *Historia del cine español*, però les conclusions que en treu no són del tot exactes:

“El 16 de noviembre de aquel año se estrena [...] *El amigo del alma* [...] figuran en el reparto Loreto Prado y Enrique Chicote. En el cuadro tercero se interrumpe, de momento, la función para intercalar una breve cinta confeccionada al efecto, en la que la actriz de carácter, Rafaela Castellanos tiene una escena con el cómico Soler. La innovación alcanzó un sorprendente éxito. Era la primera vez que el cine español colaboraba en una obra de teatro”<sup>276</sup>.

Hem pogut comprovar que les dates d'estrena que aquest no fou el primer experiment que introduïa el cinema dins el teatre ja que l'obra anterior, *Fotografías animadas*, ja ho havia fet el 1897; tampoc es pot oblidar l'experiment de portar la cavalcada de les valquíries a l'òpera *La Walkíria* que s'havia fet al Liceu també a finals del XIX, a càrrec de la Fotografia Napoleon, de Barcelona. Però l'errada fonamental sobre aquesta incorporació rau en el fet de que es considera una “interrupció”, com un afegit a l'obra teatral, quan en realitat la sarsuela va ser escrita, tal com es pot comprovar al llibret, comptant ja amb la gràcia que faria una escena en que el marit presencia en el cinema, l'escena que compromet la fidelitat de la seva muller i del seu “amic de l'ànima” i que aquesta no fos teatral, sinó veritablement cinematogràfica. Per aquest motiu sempre hem parlat de la interrelació teatre líric-cinema, ja que en molts moments, es van adaptar l'un a l'altre.

Un altre experiment d'aquest tipus, el trobarem amb la sarsuela *Trampa y cartón*, titulada “juguete cómico” pels seus llibretistes Pedro Muñoz Seca i Pedro Pérez Fernández, que aclareixen que és una refosa feta per a sarsuela, en dos actes, amb música de Joaquín Taboada Stengler. Va ser estrenada al Teatro Cervantes el 21 de desembre de 1912. Comença el llibret amb una indicació que diu així:

“Dos palabras. Señores directores de Escena: Esta obra fué estrenada en el Teatro Cervantes de Madrid, con el aditamento de varias películas cinematográficas, impresionadas por los mismos artistas personajes del juguete. Como no en todos los teatros es fácil esto y como al fin y al cabo las películas ni quitan ni ponen en el éxito de la obra, hemos hecho esta edición sin ellas. Conste, sin embargo, que no hay diferencia alguna en el diálogo y que tal y como se estrenó se imprime,

<sup>276</sup> Méndez-Leite, Fernando, *Historia del cine español*, vol. I, Rialp, Madrid 1965, pàg. 63

como verá el curioso que lea la nota, en la que explicamos como han de hacerse las películas, á los Directores que quieran impresionarlas [...]”<sup>277</sup>.

Al final del llibret, hi ha una nota d’advertència als usuaris on diu: *Nota para aquellos directores que quieran hacer la obra con películas cinematográficas*, pensada per a una bona coordinació entre la representació a l’escenari de la sarsuela i la projecció dels films rodats a l’efecte<sup>278</sup>. Queda palès que és indubtable que aquesta sarsuela es va escriure pensant amb la gràcia i novetat que suposarien la incorporació d’escenes filmades.

El primer acte de la sarsuela tenia lloc a Espanya, mentre que el segon es desenvolupava a Mèxic. Encara que en el llibre de la historiadora Josefina Martínez s’afirma que l’escena filmada corresponia al viatge amb vaixell entre ambdós països, com es pot comprovar després de la lectura del llibret, els films rodats a l’efecte van ser tres: un, per al primer acte, amb un total de tres intertítols; un altre per al segon acte, també de tres intertítols i una darrera filmació, de caire còmic, corresponent al final, amb els habituals cuplets en aquest cas, de Don Calixto<sup>279</sup>.

Alguns historiadors cinematogràfics afirmen que dues escenes per aquesta obra havien estat rodades el 1913 per Joan Solà Mestres, essent les actrius les senyorettes Arellano i Monterde i els actors Santpere i Puértolas, i produïda per la casa Pathé de Barcelona: *Els autors d’aquesta obra còmica hi havien incorporat dues escenes filmades per a projectar durant la representació teatral. Aquesta pel·lícula és sols l’enregistrament d’aquestes escenes filmades a Montjuïc i al Parc*. També diuen que els autors són, efectivament, Pedro Muñoz Seca i Pedro Pérez Fernández, però és que no figura cap obra d’aquest autor el 1913, sinó que, com consta al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, Muñoz Seca només va escriure aquesta. Tampoc concorda els actors i actrius que indica el llibret que van ser els qui van estrenar l’obra i se suposa, els qui van ser filmats per a inserir a la sarsuela: Flora va ser interpretada per la sra. Riquelme i don Calixto, pel sr. Simó-Raso.

L’argument és un farcit de tòpics de la comèdia d’embolics: un home arruïnat, don Calixto, amb la seva filla Flora, reben la notícia que tal vegada ell sigui l’hereu de la fortuna d’un tal Duro

<sup>277</sup> A l’estrena de la sarsuela, els actors principals foren la Srta Riquelme, Sra. Simó i Sr. Simó-Rasó.

<sup>278</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, núm.4.549

<sup>279</sup> Martínez, Josefina, op. cit. *El Imparcial*, 28-11-1914

Redondo, parent dels Sevillanos<sup>280</sup>, mort sense descendència a Mèxic. Tot jugant-se-la pensant que no és l'hereu, però per si de cas, arriben a la finca, mentre una altra parella d'impostors es congreguen al mateix lloc, on es llegeix el testament, i es posa d'evident que ell és, efectivament, el veritable hereu. Acaba el film amb uns típics cuplets de don Calixto en els que diu:

*Yo no quemaré las naves, pero lo que es el camello...  
¡lo quemo!...¡lo quemo!  
Señores, ¡que alegría!  
Seis millones de pesos, ¡casi nada!  
Pero no seis millones, mil daría  
Por conseguir tan solo una palmada.*

El més interessant del llibret rau, sens dubte, en les indicacions que dóna per a la realització i integració dels films dins la sarsuela:

“Acto primero (1: A la frase de don Calixto en la escena VIII: *¡Hay que vestirse, hay que equiparse!*, cae el telón de proyecciones; se dan todas las de este acto seguidas y al final se levanta el telón blanco, y haciendo caso omiso de la escena IX, aparecen por la puerta del foro don Calixto, tal y como le hemos visto últimamente en la película, seguido de todos los personajes de la escena X; y dice esta que es la final del acto primero”.

La projecció s'inicia amb el següent rètol:

*Hay que vestirse bien, hay que equiparse  
Y al tiempo de pagar no incomodarse.*

La filmació que seguia aquest rètol correspon a una sastreria, amb tot el material i estris adients, indicant els personatges: Flora, don Calixto, don Ponciano, el sastre, el oficial i una oficiala. En aquesta escena, l'oficiala va amb un paraigües, que tanca amb prou feines i que es corresposta amb un bes per don Calixto<sup>281</sup>. Les indicacions del llibret per a totes les accions i detalls són extraordinàriament precises. Imaginent-nos amb les dificultats de l'època, sincronitzar una obra amb temps real, la sarsuela, amb no un, sinó varis films. Al final d'aquesta, es diu que s'ha de tallar un instant el film per a veure's només la cara de Don Calixto, de **tamany sis vegades** major que el natural, mirant amb delit els bitllets i besant-los. Fosa d'imatge per a tornar a la sastreria i comiat dels clients. Es projecta a continuació el següent rètol:

*Y aquí y en California y en Yocata  
Suelen las juergas terminar con pata.*

Es veu la façana de l'establiment a La Bombilla. Flora, don Calixto, don Ponciano, don Moisés, León, socis i cambrera, on arriben amb automòbil carregats de paquets i paraigües. Ensopega Calixto i va caure les copes dels socis. Quan entren, les indicacions del llibret són que es talli la

<sup>280</sup> Observi's la ironia dels cognoms jugant amb els mots Duro (preuada moneda), Redondo (com ho és de rodona la moneda) i Sevillano (atribuïda a les monedes falses, en concret, als duros). Fins i tot es va rodar un film, suposadament per als Espectacles Graner que portaven aquest nom: *Duros que no passen o sevillanos*).

<sup>281</sup> Podria ser que fos un film que es confongués amb l'atribuït a Ángel de la Corona, *La mazurca dels paraigües*, rodada l'any 1900.

pel·lícula, apareixent l'interior del menjador<sup>282</sup>. En aquesta escena intervenen els anteriors i la Chulona, la senyora Celestina i el Orejas, matador de toros. Els primers en una taula i els segons en una altra. Don Calixto pessiga el cul de la cambrera i li dóna una pesseta per a què calli. Aquest, per equivocació, pessiga Celestina i en adonar-se de l'errada, es renta la mà amb un sífó. Escena de l'àpat, plena de gags còmics, com la de l'intent de menjar-se el pollastre, estirant cadascú per un costat, que porta com a conseqüència la caiguda a la taula dels altres, comencen les baralles i les bufetades, culminant amb una baralla fenomenal. Es talla la pel·lícula i apareix novament l'entrada del menjador. Don Calixto es llença de cap a l'automòbil, seguits de la resta i emprenent una fugida vertiginosa, molt a l'estil dels films nord-americans de l'època. El següent rètol diu:

*A casa, Don Calixto,  
Hay que tener el equipaje listo.*

Aquí s'acaben les pel·lícules corresponents a l'acte primer. En començar-se el segon, apareix el rètol de:

*Don Calixto en Méjico.  
Camino de Manzanilla.*

Les indicacions són que es projectin totes les pel·lícules seguides i que es tallen quan comença l'escena I. La comitiva, don Calixto, Flora, don Ponciano, don Moisés i un guia travessen un bosc. Don Calixto munta un camell; Flora, un burret i els demés, sengles cavalls. Apareix el rètol:

*El astro Sol aprieta,  
Llevan calor y medio agujetas.*

Don Calixto continua amb el seu paraigües obert, demostrant gran cansament. Un nou rètol indica

*Y al fin, rendidos, llegan a la casa,  
Y ya verán ustedes lo que pasa.*

Arriben a una gran finca. Escena còmica de don Calixto que besa al camell per acomidar-lo, projectada mitjançant pla mig a tota pantalla on aquest diu al públic els cuplets finals de l'obra. Les indicacions del llibret són que l'actor parli per dins mentre la figura de la projecció mogui els llavis, gesticuli i es mogui.

Com es pot comprovar, no hi havia cap impediment, ans al contrari, per a combinar a la perfecció el cinema i la sarsuela, ja que un espectacle enriquia i complementava l'altre.

A Catalunya, el 1915 tindrà lloc un nou experiment líric-cinematogràfic que demostrarà com n'eren de compatibles la sarsuela i el cinema fins a punts sorprenents. Un dels més importants esdeveniments que recollí aquest tipus d'experiment, la projecció cinematogràfica dins una sarsuela, fou amb motiu de

---

<sup>282</sup> Equival al mot castellà "merendero".

l'estrena de l'obra lírica *Los cascabeles*. Agustí Mundet i Jaume Firmat Noguera, autor d'altres sarsueles i fundador de la més antiga publicació dedicada a la cinematografia *Arte y Cinematografía* fundada el 1910, havien escrit, com s'ha esmentat, el llibret de la sarsuela *Los cascabeles* amb música de J. Ferrer-Vidal, estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 16 de juny de 1915. Aquesta sarsuela, basada en el drama d'Erkman-Chatrian *Le Juif Polonais*, estava estructurada en un sol acte, amb tres quadres i una visió. Justament el segon, que porta per títol *Los cascabeles fantasmas* fou el que donà el nom pel qual es coneix cinematogràficament el film. Al quadre tercer, a l'escena II, és *El sueño terrible* en la que el protagonista Mathis, pres pels remordiments d'haver comès l'assassinat del jueu, té un somni en el que un tribunal l'acusa d'haver-lo comès i d'haver fet desaparèixer el cos de l'infortunat al forn de calç. Al peu de pàgina del llibret, es donen les següents instruccions:

“(1) Esta escena puede representar-se tal como aquí, o sustituirse por una película, impresionada a propósito, que proporcionará la Sociedad de Autores, conforme se hizo en el teatro de la Zarzuela. También pueden las Empresas dirigirse para la adquisición de la película a Jaime Firmat, Consejo de Ciento, 347, Barcelona”<sup>283</sup>.

L'acció es desenvolupa en un poble d'Alsàcia durant l'hivern de 1833. Mathis, el burgmestre és un home ric i respectat d'un poblet alsacià, a més d'amo d'un hostel. La seva filla Ana està a punt de casar-se amb Cristian, un honrat però pobre sergent. Guy, orfe que ha crecut al costat d'Ana, n'està enamorat en silenci. Una nit d'hivern, freda, nevada, Walter recorda, a prop del foc, el succés que va tenir lloc una nit com aquella quan un jueu polonès es va presentar a l'hostal demanant recer. Aquest deixà veure un gran cinturó amb monedes d'or. L'endemà es va trobar la capa i barret de jueu, però mai no es va trobar el cos. Passats quinze anys, ja ningú recorda el succés, menys el sergent que comença a interessar-se pel cas. El dia de la signatura del compromís matrimonial, Mathis presenta la dot de la filla, en monedes d'or. Aquest se'n va a dormir, però el soroll dels cascavells del cavall del jueu l'assetgen constantment. En somnis, un tribunal l'acusa de la mort del jueu -que és l'escena que es podia substituir per la filmació- Hi intervenen en Mathis, el relator, el president, el fiscal, dos magistrats, dos gendarmes, Ana, Catalina, Walter i el doctor.

El relator acusa a Hans Mathis d'haver assassinat el polonès Baruck Kowesky per robar-li el cinyell ple d'or. Li pregunten per què només ell sent el dringar dels cascavells del cavall; el fiscal li vol posar la capa ensangonada del mort, cosa que fa esfereir Hans. Al posar-li posen, com un autòmata, explica la veritat: *Aquella nit el jueu el pagà i veié els diners que tenia. Se senten allunyar els cascavells del seu cavall. El meu punyal. On és? Per la drecera, arribaré abans que ell...* Recita la seva confessió:

<sup>283</sup> Llibret, SGAE Barcelona, pàgina 38.

*Apariciones crueles  
Me acosan sin cesar....  
Festivos cascabeles  
Comienzan a sonar.  
La víctima inocente  
Se acerca sin temor.  
Ya estamos frente a frente.  
¡¡Fuera piedad!! ¡¡Valor!!  
Y clavo mi puñal, así, así...*

Després de la confessió, el president el condemna a morir a la forca.

Aquest film fou encarregat a Ricard de Baños, a través de la productora Hispano Films. El rodatge fou fet expressament per a projectar-se, doncs, al teatre, ja que la data de filmació també és del mateix 1915<sup>284</sup>.

*Las aventuras de Max y Mino* ó *¡Qué tontos son los sabios!*, “película sensacional”, llibret de Carlos Arniches i José Jackson Veyán, música de Rafael Calleja, va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 28 de desembre de 1914. Al llibret s’indica clarament que *Los anuncios, letreros, nombres propios y retratos, se enmendarán según el teatro y compañía que interprete esta película*. Al llarg dels quadres, veurem com es detalla que siguin mitjançant projecció cinematogràfica. Al primer acte, es projecta aquest rètol:

“*Las aventuras de Max y Mino* ó *¡Qué tontos son los sabios!* – película sensacional – prodigio de la cinematografía moderna – Gran metraje. Claridad. Arte. Riqueza. Buen gusto- Paroxismo. Interpretada, hablada, cantada y bailada por la prodigiosa compañía del elegante y comfortable Teatro Apolo, situado en la concurrida y predilecta calle de Alcalá (antes carretera de Aragón) – Impresionada por la Casa Kuna – Primera de la serie *cineparlocantobailovidevaograf*. No perjudica á la vista... ni al oído”.

A continuació, un recurs cinematogràfic de presentació dels personatges: la projecció del bust del personatge, juntament amb un rètol del nom de l’actor o actriu i el personatge que interpreta a l’obra:

“...Se hace oscuro [...] por proyección se leerá el siguiente letrero Señorita Carmen Andrés en su papel de Inocencia Revuelta [...]”

i va presentant tots els personatges. Indica que tots ells hauran d’anar abillats com a l’obra, que hauran de girar el cap d’un costat a l’altre, cadascun amb un gest adequat. Exactament com es pot veure per exemple en molts films primitius fins a la presentació de la sarsuela *Carceleras* o *Moros y cristianos*, ratllant

---

<sup>284</sup> Institut del Teatre de Barcelona, Fons Sedó, reg. 76.594

aquesta ja l'etapa del sonor. Un altre fet que el relaciona amb l'estètica cinematogràfica és la narració prèvia de cadascun dels actes, a l'estil de l'explicador de cinema:

“Donde se verá la pasión que atesoran las hijas del bacteriólogo por las eminentes cucarachas que les ha buscado para maridos su señor padre, no armite (sic) comparanzas con la que sentía por el joven Romeo la distinguida y popular Julieta Armenia y Lija se explayan con una Inocencia que es amiga suya. Viuda alegre (aunque sin música) que frecuenta la casa para ver si consigue que el Doctor levante los ojos del microscopio...”.

Una altra referència al cinema és quan l'explicador diu que el públic ha optat per increpar el sextet per les desafinades que fan. L'argument és senzill, molt propi de les comèdies d'embolic: el savi bacteriòleg Doctor Aristides Strazza pretén casar les seves filles Armenia i Lija amb sengles vells savis, però elles estan enamorades de Max i Mino, joves dependents d'una botiga de robes. La vídua Inocencia Revuelta, a la vegada, vol aconseguir els favors del doctor. Aquest ha inventat dues pocions sensacionals: l'“amorosina” i la “indolentina”, la primera per fer enamorar i la segona, pel contrari. Després d'un embolic en el que el savi creu que Max i Mino s'han enamorat de les seves filles per culpa saber en fer-los olorar la poció, acabarà acceptant que els vells Cienfuegos i Calamari no són els ideals per les filles, acceptant el festeig. Per la seva part, Inocencia també aconseguirà desvetllar els sentiments adormits del doctor.

*La barraqueta del Nano, choget en dos cuadros y en un intermig sinematográfico de vistas de placha (sic), Original de Paco Barchino. Estrenat en gran éxit de risa en el ‘Salón Novedades’ de Valencia, el 21 de novembre de 1921 (sic).*

“L'acció del primer cuadro en una casa particular de Valencia y la del según cuadro en La Barraqueta del Nano en la placha de Grau-Epoca actual. Dedicatòria: Muchas gracias als artistes que representant els papers de bañistes y barraquero, conseguiren en sons bañs de risa que esta “barraqueta” se fera “aparroquianá” en la placha de... Novetats” (sic).

Al quadre primer, Eufrasia i Bienvenido passen el rosari; ella li retreu que s'adormi i ell que està fart d'ella, replicant aquesta que se sap els cuplets de la “Lulú” més bé que el rosari. Arriba Iluminado, el seu nebot portant un llibre del qual li cau una estampa de la Mare de Déu de la Saleta, diu. L'amaga, però Bienvenido la veu: és una cupletista, lleugera de roba. Li demana que no li ho digui a la tia, que ell no vol ser capellà. Vol anar a Grau, a La Barraqueta del Nano, on hi haurà una festa amb La Cubanita i dues amigues. El tio s'hi apunta. Ballen contents quan arriba Purita. Ella el voldria per marit i lamenta la seva indiferència quan ell simula continuar pregant amb el devocionari. Li fa moixaines que arriben a posar-lo al límit. Eufrasia els troba abraçats i



s'excusen: - Així és com abraço la religió, diu ell. Purita li prepara la maleta pel seminari. Arriben Casto i Paloma; Casto també és amant de la gresca, confessant que no va de "novena", sinó de farra. Casto i Bienvenido s'ofereixen acompanyar Iluminado al seminari. En realitat, van al Grao: la Cubanita serà per ell; la Redondita i la Bella Trapesio (sic) pels altres. Simulen que resen però canten *Arenal de Sevilla*. Eufrasia i Paloma estan contentes dels bons marits que tenen. Els acomiaden. Purita plora per la marxa del seu cosí. En vistes del disgust, decideixen anar a prendre els banys i distreure's. Fi del primer quadre.

"Intermich: durant el entrecuadro, si el teatro hu permitix, pera entretindre al públich mentres cambien el decorat, se proyectará una película propia d'escenas de placha y bañ" (sic).

Quadre segon: La barraqueta del Nano, on hi ha una dutxa; se senten crits de Barraquero: *Porta'm un llansol; Señor Nano, dónem uns calsonsillets... Me dona la bata o què?...*

El Nano estant content: *Che, quin lleno tinc huí en la barraqueta... Ara que el governaor ha posat la ordre que poden nadar y vestirse homens y dónes en una mateixa barraqueta... aixina es que tenim uns llenos que ni en el sine* (sic)...

Arriben els tres preguntant per si han arribat tres dones, una de més jove i altres més grans. El Nano diu que ja els avisarà. Mentre arriben les mullers i Purita i demanen un "quarto". El Nano recorda l'avís dels homes. Senten veus: són els tres homes que ara ja van amb vestit de bany. La Purita els veu d'amagat crida les dones, dient que estan allà en lloc del seminari. Els volen escalfar. Arriben ells creguts que són les actrius: *Ma muller! Ma sogra! Ma cosina!* S'excusen dient que s'ha equivocat de camí. Esbroncada general i fi.

*Los siete niños de Écija*: Segons les escasses referències que hi ha sobre el contingut de molts films del cinema primitiu espanyol, trobem una breu descripció a *Un siglo de cine español* on es diu que el 1910<sup>285</sup> el director Josep Maria Codina va filmar una cinta amb el títol de *Los siete niños de Écija* per Films Cuesta, basat en un tema popular de bandolerisme andalús. La sinopsi és: *Un grupo de bandoleros generosos defiende la causa del débil y el humilde. Aventuras*<sup>286</sup>. No hi ha més dades de cap tipus. Hi ha un drama del mateix títol de Luis Megías y Escassy, estrenat l'1 d'abril de 1865 al Teatro del Balón, a Càdis<sup>287</sup>. També trobem una sarsuela amb el nom de *Las siete niñas de Écija*, "martingala cómico lírica para atraer a los maridos descarriados, en dos actos, catorce cuadros y un ratito a oscuras", escrita per Ángel Torres del Álamo i Antonio Asenjo, amb música de Balaguer. Va ser estrenada a Barcelona al Teatre Folies Bergere el 10 de juny de 1927. Aquest film significaria un cas de simbiosi inversa entre sarsuela i

<sup>285</sup> Altres fonts donen com a data de filmació el 1911.

<sup>286</sup> Gasca, Joaquín, *Un siglo de cine español*, Enciclopedias Planeta, 1998.

<sup>287</sup> Institut del Teatre. Fons Sedó 19.861.

cinema, en que la sarsuela s'apropia del nom d'un antic film, basat en un tema recurrent de la literatura popular espanyola, la dels bons bandolers. Res té a veure en tot cas, amb l'argument del descrit anteriorment, a no ser que es prenguéss aquest títol justament de mode irònic, ja que les noies, amb els seus "encants", ajuden una pobra dona a qui el marit té oblidada per complet. La sarsuela *Las siete niñas de Écija* té un contingut clarament vodevillesc i ratllant la pornografia<sup>288</sup>.

Les set "nenes" són les filles de bon veure de la vídua donya Tránsito, amb noms molt del moment: Loló, Fifí, Mimí, Naná, Zazá, Lulú... Són emprades com a reclam per la desventurada donya Gorita, casada amb Emiliano, home faldiller que en realitat festeja també Lolita, la veïna, casada amb l'ingenu i caduc don Tadeo. Per evitar que el marit surti, Lolita d'acord amb Gorita, li organitzen una sessió cinematogràfica. (Les indicacions del llibret són que els actors es posaran d'esquena al públic, mirant la projecció que es farà en pantalla al fons de l'escenari. S'indica que cal que la pel·lícula escollida sigui curta, de vistes panoràmiques o que en cas de ser llarga, es talli al començar la música d'un vals pianíssim). Don Tadeo comenta que *La verdad que el cinematógrafo es un invento sorprendente, admirable...* seguit dels de Donya Tránsito *que es muy instructivo y se sacan enseñanzas provechosas*. El fresc d'Amaladoro, promès d'una de les nenes, respon que *No tiene idea, doña Tránsito, de las que se sacan en algunos cines...* En un estil clarament picaresc, la foscor és aprofitada per fer tocaments a les senyores, alguns d'aquest de manera equivocada, que quan s'encén la llum, fan avergonyir a més d'un.

Segueix la sarsuela amb números tancats per a lluïment de les set "nenes", amb un *schotis*, també un número que pot ser considerat, sens cap dubte, antecedent del famós cuplet *Fumando espero*, popularitzat per Sara Montiel dècades més tard: "[...] es fumar, sin dudar el remedio para el hombre conquistar... Fumar, fumar una mujer a la dicha te conduce y un sueño de amor produce..."; un tango argentí; un de popular, anomenat *Pasqual*; una sardana cantada; un número tipus apoteosi final en el que surten les noies representant les regions de l'Estat espanyol (Andalusia, València, Catalunya, Aragó, Galícia, Canàries i totes juntes) lloant cadascuna d'elles les belleses nadiues, apart de les de la "pàtria", final obligat molt del gust del públic. Al darrer número, surt Gorita representant la "Maja Desnuda", de Goya. Emiliano li llença la sabatilla però en vistes de la diversió i de l'apropament de la veïna Lolita, a qui finalment ha convençut del seu interès, li promet que no tornarà a tenir "reunions nocturnes amb empresaris catalans".

<sup>288</sup> El número 2, anomenat Fox del Pirulí, té una lletra de contingut força atrevit: *Hay un dulce muy famoso... que se llama pirulí...su sabor me vuelve loca, al metérmelo en la boca....etc.*

## CAPÍTOL IV

### **IV.1. LA DÈCADA DEL 1910 AL 1920: LA CONTINUÏTAT EN ELS TEMES DE SARSUELA EN EL CINEMA**

Durant aquesta dècada, es continuaran veient a la pantalla films procedents tant del camp líric com del drama romàntic, amb acompanyaments musicals propis. Molts directors prosseguiran la seva tasca cinematogràfica.

#### **IV.1.1. ADRIÀ GUAL I QUERALT:**

(Barcelona 1872-1943)

Adrià Gual continuà la seva trajectòria cinematogràfica amb la fundació l'any 1913 de l'empresa productora Barcinógrafo amb un desig de dignificar el cinema, pel qual s'havia mostrat molt interessat des dels seus inicis amb direcció artística dels Espectacles Audicions Graner. El 5 de desembre de 1913, al seu retorn de París, cercà les persones adients per a tirar endavant aquesta comesa: Ramon i Lluís Duran i Ventosa, advocat i polític barceloní, Rafel Folch Capdevila, Pius Cabañes i Llorenç Mata, industrial i amic d'Adrià Gual<sup>289</sup>. Durant l'etapa d'existència de la productora Barcinógrafo (1913-1915), Gual rodà films de diverses tipologies: les que provenien de la literatura clàssica, com *El alcalde de Zalamea* o *La gitanilla*, obres escrites per ell mateix, com *Misteri de Dolor*, traduccions d'obres estrangeres com *Fridolín*, de Schiller, *Los cabellos blancos*, de Tòlstoi, fins i tot algunes ben properes al sàinet com *Linito quiere ser torero*, en la línia de films de contingut més popular i amb el tema dels toros, gènere apreciat arreu, àdhuc a Catalunya.

*Fridolí*, adaptació del poema de Schiller per Adrià Gual, va ser portada a la pantalla per la Barcinógrafo l'any 1914, dirigida per Albert Fontanals i Joan Solà Mestres. Els actors van ser els habituals amb els quals comptava Gual per a les seves obres teatrals: Gerard Peña, Carles Capdevila, Enric Giménez, Emília Baró, E. Vega... De l'obra de Schiller no sols es va fer una adaptació cinematogràfica, sinó que també va fer-se'n una de lírica: *Fridolín*, sarsuela en un acte, d'E.F. Gutiérrez Roig, Luis Gabaldón de los Ríos, música de M. Martínez Faixa,

---

<sup>289</sup> Vegi's sobre la fundació de la Barcinógrafo el llibre esmentat sobre Adrià Gual, on a la pàgina 90 es reproduïxen uns paràgrafs del contracte.

estrenada a Santander el gener de 1926. Una vegada més es veu l'estima vers la forma de sarsuela de tot tipus d'obres, també les clàssiques.

Els seus films de l'etapa Barcinógrafo, per la seva estètica i contingut no foren prou acollides pel públic, acostumat a temes més planers i de factura més rugosa i barroera. Amb la gran quantitat de llibrets de sarsuela que hi havia per portar a la pantalla, des dels temes heroics i històrics, als màgics, als locals...! Va ser una veritable ocasió perduda per a portar a la pantalla temes en els què el públic trobés més varietat i s'hi pogués sentir doblement identificat, pel contingut i per la proximitat de l'acció. Més de quatre-cents títols d'obres líriques d'autors catalans es conserven a la Societat General d'Autors i Editors a Barcelona, escrits i musicats pels més reconeguts autors, escriptors, poetes i músics eminents, com Santiago Rusiñol, Serafí Soler "Pitarra", Anselm Clavé, Nicolau Manent, Enric Morera, Àngel Guimerà, Apel·les Mestres, el mateix Gual... que semblen no haver interessat pràcticament ningú per a ser portats a la pantalla, amb alguna excepció com *La puntaire*, *La Baldirona*, *L'Aplec del Remei*<sup>290</sup> que a l'estrena lírica al Liceu havia obtingut gran èxit. I en canvi, hi havia autors que havien defensat tant com pogueren la creació d'un teatre líric català. Enric Morera fou un d'ells<sup>291</sup>. Convençut de l'interès de la seva obra, no va dubtar a abocar-hi els seus diners. Després de varis intents fallits per enaltir el teatre líric català, farà encara un tercer intent. El 21 de juny de 1903, figura al diari *la Veu de Catalunya* aquest anunci:

"Teatre Líric Català: Siguent moltes las adhesions, tant de dintre Barcelona com de fora d'ella, s'han rebut d'entitats y particulars, a la idea de fundar una associació pera implantar la sarsuela catalana i conveninli a la comisió organitzadora rébre las el mes aviat possible, a fi de facilitar sas

<sup>290</sup> *L'aplec del Remei* és una sarsuela en dos actes i en vers de Josep Anselm Clavé i Camps, músic, poeta i polític (Barcelona 1824 – id 1874). Fundador de la seva tasca coral com a aglutinant de la classe obrera, en un moviment que prengué una gran rellevància. Una de les facetes menys conegudes de Clavé és la d'actor amateur, prenent part, per exemple, en un sàinet líric del que en va interpretar el paper protagonista (Paco Mandria); també va sortir a l'escena per representar la seva obra lírica *Una zarzuela en Aznalfache*.

*L'aplec del Remei* és una de les primeres obres de la Renaixença, de més llargada que els clàssics sàinets estrenats fins llavors. Fou publicada l'any 1864 i en el text es diu que *es escrita expresamente para el Gran Teatro de Liceo y estrenada con lisonjero éxito en el mismo, el día 30 de diciembre de 1858*. Es tracta d'una sarsuela bilingüe, en la que traspuen els ideals de l'autor de pau, llibertat, amor, progrés... Poblet, Josep M., *Les arrels del teatre català*, Biblioteca selecta, Barcelona 1965

<sup>291</sup> Enric Morera i Viura (Barcelona, 22 de maig de 1865- 2 de març de 1942) va destacar pel seu esforç en pro d'un teatre líric català. Va posar música a obres d'il·lustres autors, com *L'alegria que passa*, de Santiago Rusiñol i portada al cinema, *La nit de l'amor i Viola d'or*, d'Apel·les Mestres, *El comte Arnau*, de Josep Carner... També va participar en la composició de sarsueles en castellà, com *La canción del naufrago*, *La sala de espera*, amb llibret d'Àngel Guimerà (1914)... Destaca la seva obra *La Santa Espina*, amb text d'Àngel Guimerà. Justament la sardana que figura en un acte d'aquesta obra lírica, a l'acte tercer, escena VII, és una de les més emblemàtiques pel que fa al sentiment patriòtic català, que comença amb la frase "Som i serem gent catalana...".

tascas, se prega a tots els que'ls fos impossible assistir a la reunió que tindrà lloch el dia 25 d'aquest mes, als Quatre Gats y desigin adherir-se, se serveixin enviarlo per correo o personalment al domicili provisional de dita comissió, c. Valencia 301, 3r 1ª(sic)”

Poc ressò obtingué la crida i la situació del gènere va continuar com havia estat fins llavors. Va morir incomprès i frustrat, sense haver vist realitzat el somni d'un teatre líric català de qualitat. Pocs eren qui realment mostraven un interès que es traduís en una millora de la qualitat del mateix. Gual també havia estat autor de sarsueles als seus inicis, com “*Las bodas de Camacho*, cuadro escénico sacado del Quijote por J. Grau y A. Gual, música del mtro. Pere Enrich Ferran. Estrenada la noche del 12 de junio de 1903 en el Tívoli de Barcelona, por la compañía de ópera y zarzuela española del teatro Price de Madrid”<sup>292</sup> dirigida per Enric Morera. Poc segur devia estar Gual de la seva bona acollida, perquè al programa d'espectacles prèviament s'havia dit que era obra de “dos autors barcelonins”, sense cap més detall <sup>293</sup>.

Adrià Gual fou marginat de la Barcinógraf, abandonant l'empresa. Va vendre les seves accions a Miquel Vallcorba Ballestores. El seu lloc l'ocupà Magí Murià i Torné qui portà a terme cinc títols amb l'actriu Margarida Xirgu<sup>294</sup> que suposaren un èxit per la seva popularitat, però de les quals l'actriu no en quedà satisfeta, no actuant mai més per a cap altre film. La Barcinógrafa va rodar un total de 24 films.

#### **IV.1.2. ALBERT MARRO I FORNELIO:**

(Barcelona 1878-1956)

Havia participat ja en el rodatge de sarsueles amb Ricard de Baños per a la Hispano Films, com *Amor andaluz* i *El amigo del alma*. Aquesta experiència el portà a rodar-ne dues més, d'estil molt diferent:

<sup>292</sup> Aquesta obra consta escrita el 26 de desembre de 1903, més tard de la seva estrena, al Registro de la Propiedad Intelectual amb el número 9.629.

<sup>293</sup> *La Veu de Catalunya*, 11/6/1903

<sup>294</sup> A l'extens epistolari d'Adrià Gual hi figura una carta, de data de 8 d'abril de 1916, en la que manifesta que lamenta molt que ell no dirigeixi la “pel·lícula” – segurament es tracta de *El nocturno de Chopin* – [...] ja que així tindria la seguretat de que sortís una cosa artística. Continua l'actriu donant la seva opinió sobre l'obra *Hores d'amor i de tristesa* que li havia remés Gual de cara a una possible representació al que contesta: [...] Però com sap vostè amb el deber de ser-li francs, potser aquest públic trobaria l'obra molt valenta o la forma encara que en el fons no té res d'immoralitat. Sincerament haig de dir-li queestic desorientada respecte al gust d'aquest públic perquè sols agraden les tonteries i xistos i tot lo que sigui teatre serio i naturalista es rebut amb fredor. Epistolari Gual, volum VIII, Institut del Teatre.

*La chavala*, sarsuela en un acte i set quadres, llibret de José López Silva i Carlos Fernández Shaw, música de Ruperto Chapí, havia estat estrenada el 1898 al Teatro Apolo.

L'argument es desenvolupava en un barri de Madrid. Andrés, jove fuster, és el promès de Pilar. La seva amiga és Concha, una gitana a qui hom coneix com "la Chavala". Aquesta també està enamorada d'Andrés, però ho manté en secret per respecte a l'amiga. Pilar és contínuament assetjada per Roman, un mal home que només pretén seduir-la. Pel barri comencen a córrer rumors sobre aquestes visites cosa que provoca la gelosia d'Andrés i que culmina en una baralla amb el rival. Finalment, Pilar i Andrés es casen. La gitaneta, la "Chavala" cau desmaiada per l'escala de l'església en el moment de consumir-se el matrimoni.

Aquest argument reunia tots els aspectes de popularitat i amb la suficient dosi de drama per a què fos un èxit garantit. Fou rodada l'any 1914, també per a la productora Hispano Films.

*Diego Corrientes*, amb llibret de José María Gutiérrez de Alba, adaptà el drama per a sarsuela en tres actes, música de Ramón de Souza, essent estrenada el 1856. Representava la continuïtat de la línia de tema romàntic, procedent de l'imaginari popular, molt donat a idealitzar bandits de tota mena, forçats per les circumstàncies a delinquir, però en el fons, persones amb bon cor.

Diego Corrientes és un bandoler que roba els rics per donar-ho als pobres. Està enamorat de Soledad, que viu amb la tia Luisa, que la té afillada. Soledad posseeix un relicari que en el seu interior revela la seva identitat. La marquesa del Nardo busca la filla natural del seu germà, que té un anell amb el contingut idèntic del relicari de Soledad. Don Rufo, malvat marmessor de l'herència, contracta Juan el Renegado, company de Diego perquè robi el relicari de la noia, ja que així ell es podrà quedar l'herència. Aquest consuma el robatori essent descobert per Diego. Aquell mateix dia, tia Luisa i Soledad són preses pel comendador per haver donat refugi a un fugitiu de la justícia. El dia del judici, acudeix la marquesa per defensar la neboda però aquesta ja no té la prova d'identitat. Arriba Diego amb el relicari, essent pres i portat a la presó. Estant en capella per a ser ajusticiat, rep la notícia de l'indult amb motiu del naixement del fill del rei.

Un altre argument amb tots els elements més que suficients per a entusiasmar al públic. Rodat el 1914 per Albert Marro, fou una producció també de la Hispano Films.

*Entre naranjos* va significar el recolzament al cinema en autoritzar l'adaptació cinematogràfica d'una novel·la d'un dels més distingits escriptors espanyols: Vicente Blasco Ibáñez. En 1918, no sols permetria sinó que participaria

activament en el rodatge de la seva novel·la *Sangre y arena*. Aquesta novel·la s'esmenta en aquest capítol donat que també fou popularitzada amb una sarsuela del mateix nom, en tres actes i prosa, original de José Royo León i música de Miguel Santonja, que fou estrenada al Teatro Martín, de Madrid, el 29 de gener de 1908. També situa l'escena en els tarongers de la riba del riu Júcar. Aquest autor, Royo, havia escrit ja varis llibrets per a obres líriques basats, molts d'ells en l'horta valenciana.

#### **IV.1.3. JOSEP DE TOGORES I MUNTADES:**

(Barcelona 1868 – Sant Tropés 1926)

El 1914 apareix una nova productora, la Segre Films, que va tenir una producció total de 9 films. El 1915 Josep de Togores rodà la sarsuela *El Pollo Tejada*, amb Mariano Vítors, d'ambient exòtic i amb escenes picants que suposarà, el 1916, un èxit de taquilla.

La sarsuela del mateix nom, titulada pels llibretistes Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, "aventura còmic-lírica" en un acte i quatre quadres, amb música de Joaquín Valverde(fill) i José Serrano, va ser estrenada al Teatro Apolo el 29 de maig de 1906.

El primer quadre té lloc en un reservat d'un restaurant elegant, d'estil modernista, on es troben uns grup de joves, "pollos", en l'argot de l'època, amb tres noies més, més aviat "fresques". Arriba Juanito Vázquez que explica el repte que ha fet Miguelito Tejada, impenitent seductor, "un seixanton", que pretén seduir la Bella Loe, casada. La cita és aquell vespre mateix al restaurant. Es troben els dos sols però apareix el marit, un home brutal, aconseguint escapar-se. El quadre segon té lloc al voltant de la Fàbrica del Gas de Madrid, on el grup anterior està prenent *champagne* on canten la famosa dansa *Paraguaya* abans d'embarcar-se en un viatge en globus. Posant per a una fotografia, arriba Tejada que puja al globus per refugiar-se, que amb ell i Juanito dins es desferma i emprèn el vol. La tercera escena, només deixa veure unes imatges del globus travessant el mar i uns minarets, palmeres i jardins, que suggereix que han arribat a un lloc àrab. El quart quadre, a l'escena primera, es veu un harem on pregunten les dones amb el muezín. Despertem la favorita, Amabiar, que ha tingut un somni: un home el queia del cel com a donació d'Al·là, compartit de què s'hagin de "repartir" el vell soldà entre quaranta-dues dones. Efectivament, en aquell moment un home penja de la corda del globus, Tejada, que finalment cau mentre aquell fuig empès pel vent. Envoltat per elles i sorpreses per l'estrany objecte que porta al cap, la *canariera*, canta la famosa cançó. Aviat el convencen del perill de romandre a l'harem i li proposen fer-se passar per la nova adquisició de Sidi-Abul-Thadín, que vol desfer-se de vuit velles dones de l'harem. Justament el soldà s'encapritxa de "Tejada". Finalment es descobreix l'embolic. El soldà perdona la vida a Tejada a canvi de que s'endugui amb ell les dones lletges de l'harem i

els seus nombrosos fills. Tejada se'ls ha d'emportar tots a Madrid. I acaba com un conte moralitzant.

El film es rodà el 1915 i s'estrenà l'any següent. Va gaudir de molt èxit, per l'argument picaresc, per les escenes eròtiques i sobretot, pel gust de l'època per les obres de caire oriental. Del film, avui en resta la meitat, just quan arriba Tejada a l'harem ja que la resta, pels materials amb que fou rodat, el nitrat de cel·lulosa, es van podrir. Més endavant, es podrà veure una anàlisi exhaustiva d'aquest film.

#### **IV.1.4. JOSEP AMICH BERT “AMICHATIS”**

(Lleida 1888- Madrid 1956)

Per a Repertorio M. De Miguel – la Aristocràcia del Film, s'anuncià, com un gran esdeveniment cinematogràfic *Tierra baja (Terra baixa)*, d'Àngel Guimerà, de la qual Amichatis en va ser l'adaptació cinematogràfica. La música l'havia escrit Enric Morera.

Un altre film rodat que prengué el nom i probablement també l'argument d'una antiga sarsuela, de l'any 1882 i d'autors desconeguts, fou *El tren de los suicidas*, de Joan Pallejà.

#### **IV.2. DESPLAÇAMENT DE LA PRODUCCIÓ DE SARSUELES A LA PERIFÈRIA:**

En altres indrets de l'Estat espanyol, començaven a organitzar-se noves productores que, com les catalanes, escolliren els arguments de les sarsueles amb la intenció d'assegurar-se l'interès del públic. No sols es rodaren sarsueles i sainets que eren reconegudes com a tals sinó que molts films eren, en realitat, sarsueles de les quals s'adaptava el llibret i es prescindia dels números cantats, acompanyats només amb la música per a fer-ne una versió estrictament cinematogràfica.

Luis Fernández Ardavín, en una carta escrita a Amadeu Vives a la seva residència de Madrid, el 26 de juny de 1917, li demana a aquest que ja que ha d'anar a Barcelona per a parlar amb la Gaumont li faci una gestió per a ell:



“ [...] Hable con los de la Casa Gaumont para que le proporcionen una nota detallada de los derechos que hasta la fecha me corresponden por los derechos de *El señor Pandolfo* [...] Deseo que en lo sucesivo la Casa Gaumont lo especifique igualmente en las liquidaciones del sr. Pedro Pérez Fernández o me proporcionen una nota de mis derechos [...] ”

Més endavant, li escriu una carta des de Villa Properidad, residència de descans de Cercedilla, explicant-li que està malalt i que s'està recuperant de la seva dolència. Llavors continua dient:

“Recibí carta de la casa Pathé diciéndome que por ahora no impresionarían el *Pandolfo* porque había dificultades para la llegada del ingeniero encargado de hacerlo [...]”<sup>295</sup>.

És a dir, dues cases cinematogràfiques franceses, de gran importància, darrera de la filmació d'una sarsuela original de Pedro Pérez Fernández i Luis Fernández Ardavín, amb música d'Amadeu Vives que s'havia estrenat al Teatro Apolo de Madrid el 27 de desembre de 1916, el fons argumental de la qual estava ambientat en un país imaginari que recordava la Itàlia del segle XV. Com es pot evidenciar, la sarsuela interessava molt, era tema vendible en el cinema.

#### **IV.2.1. PATRIA FILMS: els germans José i Benito Perojo i Julio Roesset:**

Vinculada a una empresa gràfica *Nuevo Mundo*, fundada per José Perojo el 1893 i editora d'*El Mundo Gráfico*, va demanar a Enrique Blanco el rodatge d'un documental que expliqués com es feia el diari. La competència va veure amb mals ulls aquesta iniciativa, essent el resultat sorprenent: els fills, José i Benito, decidiren dedicar-se al cinema. La productora rodà films de caire còmic<sup>296</sup>, del que Benito era el protagonista “Peladilla”, una còpia de Charlot que rebé tot tipus de crítiques perquè deien que era un mala imitació del cinema nord-americà.

El 1916, es va incorporar a Patria Films Films Julio Roesset, periodista i crític teatral, invertint una quantitat important que relegà als Perojo. Dels films d'aquesta etapa, uns 20 títols, varis empraren arguments de sarsuela. El primer d'ells fou:

---

<sup>295</sup> Epistolari Vives – Ms 2162 - 2163

<sup>296</sup> Sobre la vida de Benito Perojo hi ha sengles estudis de Carlos Fernández Cuenca, CEC, Madrid 1949 i un altre de Romà Gubern.

*Margot*, rodada el 1916 per Julio Roesset, amb fotografia de Giovanni Doria, rodatge en el qual participà l'actriu francesa Margarita Dubertrand amb Manuel González, Pedro Zorrilla, Hortènsia Gelabert, entre d'altres. Encara que no se sap massa l'argument, coincideix amb el nom d'una comèdia lírica en tres actes, amb llibret de G. Martínez Sierra i música de Joaquín Turina que havia estat estrenada en forma teatral el 10 d'octubre de 1914 al Teatro de la Zarzuela de Madrid. Per la descripció del llibret, l'acció de primer acte té lloc a París, mentre el segon i tercer, passa a Sevilla<sup>297</sup>. Els personatges eren: Margot, Lily, Dña. Josefa, Alfonsa, José Manuel, el pintor, Amparo, Celia, Dña. Manuela, Diana i Antolín.

*De cuarenta para arriba*, rodada el 1917 sota guió i direcció de Julio Roesset, fou estrenada al Gran Teatro de Madrid el 1918 i interpretada per actors de l'escena teatral madrilenya, la crítica va opinar que es tractava d'una mala còpia de *La verbena de la Paloma*. La fotografia fou a càrrec de Giovanni Doria i els principals papers, els actors Natalia Montilla, Hortènsia Gelabert, María Moreno i Fernando Delgado.

Després de les dificultats per tirar endavant l'empresa, Roesset va constituir una societat anònima amb la participació de varis accionistes el 1918, amb l'ajut dels quals va endegar l'edificació d'uns nous estudis a Fuente de la Teja. Un cop aquí, Roesset va endegar el rodatge de tres films:

*La mesonera del Tormes*, amb guió del propi Roesset, basat en l'obra *La Dolores*, llibret de Josep Feliu i Codina i música de Tomás Bretón, estrenada el 1919. Dirigida per Roesset, fou acabada per José Buchs, que més endavant filmaria nombroses sarsueles, comptà amb la participació de Fructuós Gelabert a la fotografia. El repartiment fou a càrrec de Carmen Jiménez, José Montenegro, Lina Mora i Francisco Pereda.

*El regalo de Reyes*, basada en la sarsuela *La noche de Reyes*, en un acte i quatre quadres, en prosa, original de Carlos Arniches i música de José Serrano, estrenada l'any 1906, va ser rodada aquell mateix any per Julio Roesset i acabada per José Buchs, comptant també amb la fotografia de Fructuós Gelabert.

---

<sup>297</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, registre núm. T/22.897

Els actors principals foren els populars José i Manuel Montenegro, Carmen Jiménez, Francisco Pereda i María Amaya<sup>298</sup>.

Sembla que el rodatge poc elaborat d'aquests films precipità l'abandonament de Patria Films per part de Benito Perojo, però s'incorpora el jove realitzador José Buchs que demostrà un gran interès per incorporar novament versions de sarsueles.

Roesset, que havia començat aquest dos films i un altre *¡A la orden, mi coronel!* al mateix temps, va abandonar Patria Films, després que passés a integrar-se a Atlántida Films, dissolent la societat el 16 de febrer de 1920<sup>299</sup>. Per aquest motiu, la direcció final dels films va córrer a càrrec de José Buchs.

#### **IV.2.2. RAFAEL SALVADOR CASTELLÓ:**

S'ha parlat abans que Vicente Blasco Ibáñez fou un dels escassos escriptors que defensaren el cinema. El 1918 la productora Barcinógrafo li va proposar adaptar la seva novel·la *Sangre y arena*. Blasco no sols no manifestà cap impediment, sinó que es mostrà entusiasmada per la idea, demanat participar en la direcció cinematogràfica. Blasco, gran afeccionat al món taurí, va demanar el rodatge d'escenes en diversos indrets de l'Estat espanyol. Es van rodar escenes a Madrid, a la plaça de toros, on té lloc la dramàtica escena final. Segons alguns historiadors, la direcció fou a càrrec d'ell mateix i Salvador Castelló, amb fotografia de Manuel i Rafael Salvador i la interpretació de P. Alcaide, Matilde Domenech, Mark Andrew i Pepe Potes<sup>300</sup>. Altres, que la direcció fou a càrrec de Blasco i Ricard de Baños<sup>301</sup>. Finalment, s'assegura que la codirecció fou amb Max André, el 1916<sup>302</sup>. Qui preparà la campanya publicitària per a difondre *Sangre y arena* fou a càrrec de la distribuïdora dels Salvador.

*Sangre y arena*, novel·la molt famosa, també va ser portada a les taules del teatre líric. Vicente Blasco demostrà ser un home obert, eclèctic, que creia en que es podia fer arribar l'art a tothom a través dels gèneres populars. Així ho demostrà

<sup>298</sup> Vegi's resum de l'argument descrit anteriorment a la pàgina.

<sup>299</sup> Martínez, J. op. cit. pàg. 160

<sup>300</sup> Gómez Mesa, Luis, *La literatura en el cine español*, Filmoteca Nacional, 1978, pàg. 57

<sup>301</sup> Gasca, Luis, *Un siglo de cine español*, Enciclopedias Planeta, 1998, pàg. 446.

<sup>302</sup> Pérez Perucha, Julio, *Historia del cine español*, Cátedra, 1995, pàg. 53

autoritzant el 1911 una adaptació de la seva novel·la per a ser convertida en sarsuela – fins llavors, el gènere més popular -, com després ho feu amb el cinema, l'altre important espectacle de masses. *Sangre y arena* figura al Catálogo del Teatro Lírico Español amb aquest enunciat: *sarsuela en un acte, dividit en quatre quadres, en prosa, adaptació escènica de l'obra de V. Blasco Ibáñez, feta amb la seva autorització per Gonzalo Jover i Emilio G. Del Castillo, amb música de Pablo Luna i Pascual Marquina*. L'estrena lírica tingué lloc al Teatro Apolo de Madrid, el 26 d'abril de 1911.<sup>303</sup>

Resum de l'argument: Juan Gallardo, el torero més famós de Sevilla, s'enamora de la neboda del Marqués de Moraima. Els seus amics li aconsellen que la deixi, perquè li portarà problemes, però donya Sol juga a enamorar-lo. Una tarda, és agafat per un toro i donya Sol retorna a Europa. Passa el temps i Juan pot tornar a torear, encara que no restablert del tot. Aquella tarda sap que hi ha donya Sol i el "Plumitas", un famós fugitiu de la justícia que s'arrisca per anar a veure'l torear. Juan també posa al límit la seva bravura per brindar-los el toro. La seva dona Carmen prega a la capella per ell però és agafat pel toro i mor. El "Plumitas" i el "Nacional" es desesperen veient que qui vol sang, qui veritablement és la fera, és el públic.

Alguns autors varen veure en la famosa versió rodada per a lluïment de Rodolfo Valentino una ridiculització del que arreu era vist com els símbols d'Espanya. Així ho escriu l'articulista a l'article sobre *Sangre y arena*:

"Una españolada más.

Desde hacía algunos años tenía la Paramount S.A. en España guardada en el arcón de las cintas "pour le Senegal et le Maroc" una producción tan destestable y tan indigna de nuestras pantallas como la titulada S. y A. Y con mucho sentido común no había querido darla en España. Ello acusaba en sus directores un loable estudio de nuestros públicos y un respeto lógico y natural a los naturales de un país donde se explota un negocio al abrigo – digo abrigo y no respeto- de sus costumbres. Pero ahora, por lo visto, la dirección de la Paramount ha incluido España en el sector "Sénegal y Maroc" y le ha parecido bien pasarnos esta cinta para admiración y regocijo de estos pobres infelices que no hemos tenido la suerte de nacer en el país del dólar. Yo no se donde diablos deben informarse estos directores americanos para llegarnos a ver en la forma que nos ven... Porque de nuestra alma, de nuestra psicología, es perdonable que no se enteren, pero de una cosa tan rudimentaria como el vestir, tiene el deber de enterarse"<sup>304</sup>.

Continua explicant les ridiculeses dels vestits de Valentino, del cortijo...

<sup>303</sup> CTLE, números 3378, 3380 i 3411

<sup>304</sup> *Arte y Cinematografía*, febrer de 1928

Una altra producció de Rafael Salvador fou *Rejas y votos*, la segona part de l'exitosa sarsuela *Carceleras*. S'havia estrenat com a sarsuela el 1901 al Teatro Princesa de València. *Rejas y votos* va ser escrita pels mateixos autors, tant del llibret com de la música: Ricardo Rodríguez Flórez i Vicent Díez Peydró, estructurada en un acte i quatre quadres, en prosa i vers, essent estrenada al Teatro de Ruzafa, també a València, el 27 de novembre de 1907. L'acció del primer quadre tenia lloc en el cortijo de la serra de Córdoba, mateix indret on es desenvolupava el drama de *Carceleras* i la resta de quadres, en un convent de monges carmelites de Olmedillo, poble imaginari d'aquesta serralada. Rafael Salvador apostà per un segur èxit i rodà aquest film el 1925.

Salvador Castelló intervingué en la fotografia en el film *La verdad*, producció de Mundials Films, basada en l'argument de l'autor i director Josep Massó Ventós, que comptà amb l'actuació de la tiple còmica Blanquita Suárez, amb Berta Kid, Lina Leroy, Florentina Alis, Milagros Nicolau i José Portes. Si en aquest film hi intervingué una tiple (soprano de sarsuela) a la cinta, és força creïble que l'autor hi escrivís parts de lluïment de les aptituds vocals de la cantant. Per això ens inclinem a creure que tenia parts cantades. De fet, *La verdad* figura com una *loa* al Catálogo del Teatro Lírico Español, que fou escrita per Quiñoes Benavente el 1630. Aquesta forma part d'un grup d'obres en les que s'ataquen els vicis i defectes de les persones i de la societat.

## CAPÍTOL V

### V.1. LA PRODUCCIÓ DE SARSUELES CINEMATogrÀFIQUES DES DE LA DÈCADA DELS ANYS VINT FINS L'ARRIBADA DEL SONOR

El 1921 es rodà la primera de les moltes versions que seguiren de *La Verbena de la Paloma*, que obtingué un gran èxit i el més important: el rescabament de temes populars que el públic seguia amb facilitat.

L'èxit de les versions de sarsueles van propiciar un veritable abús de les obres líriques filmades. Segons Julio Pérez Perucha, l'any 1923 eren més del cinquanta per cent de la producció espanyola i el 1925 s'aproximava al vint per cent del total. Opina que la conseqüència fou el cansament del públic vers aquest gènere, que empenyé les productores a cercar altres fonts d'inspiració. També creu que el teatre líric, els sainets i la mitologia taurina ja presentaven símptomes d'esgotament, que es reflectí en les produccions cinematogràfiques, ja que el cinema i les seves novetats acapararen l'atenció del públic<sup>305</sup>. Per una banda, és cert que el progrés del cinema en altres estats, sobretot el nord-americà, picava poderosament a la porta de les distribuïdores que trobaven molt més atractius els seus productes. Però no és molt menys cert que, d'una o altra manera, ja fos en versions líriques, total o parcialment acompanyades i cantades, o només adaptades cinematogràficament, amb l'acompanyament més o menys fidel de la música composta per l'autor, aquest tipus de films representaven una part que va estar sempre present i fins fa poques dècades a la filmografia espanyola. Sobta comprovar que films com *Un sombrero de paja de Italia*, *La monja alférez*, *La niña de tus ojos*, *El perro del hortelano...* i un llarguíssim etcètera foren, abans de ser obres cinematogràfiques, sarsueles de les quals es guarda el pertinent llibret en aquesta forma musical als arxius històrics com la Biblioteca Nacional de Madrid, la SGAE de Barcelona, l'Institut del Teatre, la Biblioteca Nacional de Catalunya, etc.

Aquesta afirmació queda demostrada amb la persistència de les adaptacions de sainets i sarsueles com *La reina mora* (1922), *Carceleras* (1922), *Doloretas*, del mateix any, *produccions d'Atlántida Films*, *El pobre Valbuena* (1923), de José Buchs, rodant-se també aquest any per Manuel Noriega la sarsuela *Alma de Dios*;

<sup>305</sup> Julio Pérez Perucha, Julio, op. cit. pàgina 91

seguien *La Dolores i Maruxa*, ambdues del 1924, *La alegría del batallón*, *La Trapera*, *Los Granujas*, *Las Barraques*, *Nit d'albaes* i *Don Quintín, el amargao*, i totes elles del 1925. Un altre director que emprà el recurs de la sarsuela per arguments dels seus films fou Florián Rey. El 1924 portà a la pantalla la coneguda *La Revoltosa*, una altra versió de *La Chavala* i l'any següent *Los chicos de la Escuela*, rodant el 1926 *Gigantes y Cabezudos* i *Nobleza baturra*, amb música de Pablo Luna o *Pepe-Hillo*, el 1928, ja en les vigílies de la irrupció del cinema sonor.

A l'article "El arte de la cinematografía", signat per A. Herrero Miguel es corrobora aquesta realitat amb aquestes paraules:

"No es nuestro propósito aludir al cómo se ha espigado en los trigales del arte hispano, ni a la manera de trasladar el celuloide los tesoros que constituyen nuestro patrimonio artístico y monumental. Criticar, desvirtuaría la razón de ser de este artículo, cuyo fin exclusivo es subrayar la influencia del arte en la cinematografía. No es ser muy listo para registrar la influencia del arte español en la producción cinematográfica española. Centralizada, ahora, en Madrid constantemente viene dando muestras de una inspiracional nacional y tradicional:

- A continuació, fa una relació d'alguns films rodats-... *La verbena de la Paloma*, *Carceleras*, *La reina mora*, *Gente Brava*, *Dolorettes*, *José*, *La alegría del batallón*, *Los chicos de la escuela*, *La Dolores*, *El Lazarillo de Tormes*, *Diego Corrientes*, *La medalla del torero*, *Mancha que limpia*, *La Chavala*, *Pedrucho*, *La hija del Corregidor*, *Carmiña*, *flor de Galicia*, *La Malquerida*, *El puñao de rosas*, *La hora de Madrid*, *A fuerza de arrastrarse*, *El león de la sierra*, *Don Quintín el amargao*, *Amapola*, *La Virgen de cristal*, *Los granujas*, *La revoltosa*, *Alma de dios*, *El abuelo*, *Problema resuelto*, *Maruxa*, *Corazón*, *Víctima del odio*, *Los intereses creados*, *El pobre Valbuena*, *Para toda la vida*, *La casa de la Troya*, *Nobleza de corazones*, *El niño de las monjas*, *Nobleza baturra*, *Currito de la Cruz*, *La Bejarana*, *La trapera*, *Gigantes y Cabezudos*...<sup>306</sup>.

L'articulista en cita només quaranta quatre, en una relació a l'atzar. D'aquestes, vint són sarsueles, reconegudes i adaptades; és a dir, el 50%. Hi ha altres títols que també tingueren versió lírica abans que cinematogràfica. No pot ser més evident, doncs, la utilització del gènere líric al cinema.

Totes aquestes versions, encara silents, amb acompanyament musical, gaudiren de l'apreci del públic malgrat que sembli una paradoxa que una obra eminentment musical es pugui portar a la pantalla en un moment en que al cinema encara li mancava la sonorització impresa al suport, i per tant, autosuficient musicalment parlant.

<sup>306</sup> *Arte y Cinematografía*, 1926

Aquesta estima vers la imatge i la música en directe fou tan gran que alguns autors demanaven a músics que transformessin llurs obres en sarsueles. Un exemple d'aquest tipus el trobem a l'obra *Castigo de Dios*. El seu autor literari, Pedro Pérez Fernández, va escriure a Amadeu Vives una carta, en data de 23 de juliol de 1923, en la que li demana que la transformi una sarsuela, suggerint-li fins i tot la quantitat de números musicals i la tipologia dels mateixos:

“En al acto 1º: Una herrería, un pregón. Cancioncita y coro por medio de la “zaranda”.

Acto2º: motetes cantados por las Hijas de María. El 2º es una buñolería de la feria de Sevilla. Baile cómico y canción cómica del tenor. Este cuadro de abre con un zapateado de dos mendigos. Gran duo de las dos triples rivales. 3º En un olivar donde se celebra una boda gitana. Cortejo nupcial cantando y bailando. Termina con una gran zambra.

3r. acto: Velatorio: repique a gloria por el niño muerto. Bailes en escena con el coro que llega.

Total, que considerando todo el cuadro 3º del 2º acto como un solo número de música, que ya es considerar, nosotros hemos encontrado en toda la obra nueve números”<sup>307</sup>.

Dos anys més tard, el 1925, es portaria al cinema un film del mateix títol, dirigit per Hipólito Negre, amb fotografia de Josep Gaspar, interpretada pel mateix Hipólito Negre, Juan Carboneras, sra. Luján, Elvira Cortés, Juan Sánchez i José M<sup>a</sup> Gautier, basat en un drama rural que es desenvolupava en el poble de Lucena del Cid, on dos homes, un d'ells el fill del cacic, pretenen casar-se amb la mateixa dona.

No fou la manca de favor del públic el què va precipitar la davallada de la sarsuela i el què va frenar el seu desenvolupament com al veritable – o possible – cinema musical espanyol, sinó la mala factura dels mateixos, l'abús dels tòpics espanyolistes, la potenciació descarada de les “estrelles nacionals” les quals patien, en la majoria dels casos de manca evident, d'una veritable escola i d'una cultura que les conduís a consolidar una carrera com a cantants i actors i actrius notables. Moltes foren flors d'estiu i altres, acaparades per poder, acabaren essent un trist exponent i un depriment espectacle de l'“arte patrio” i aquesta vegada sí, de l'Espanya de “pandereta”.

Com deia Florián Rey, un dels principals artífexs de films de sarsuela o amb temes folklòrics, “ [...] a pesar de su indiscutible vitalidad, la película española no puede salir de su modestia, de esta modestia de clase media española, que tanto parecido tiene con la miseria

---

<sup>307</sup> Epistolari Vives Ms. Caixa III 2163: carta de Pedro Pérez a Amadeu Vives.



[...] Los Poderes Públicos han respondido desdeñosamente a su llamada precisamente en el momento en que todos los gobiernos del<sup>308</sup> mundo citaban leyes proteccionistas para el cinema”.

## **V 2. RELACIÓ DE FILMS DE SARSUELES DEL PERÍODE 1921 – 1929**

Si a la dècada anterior la sarsuela i el cinema intercanviaren de manera simbiòtica elements, personatges, arguments, introduint tant en l'una com en l'altre elements propis, durant la dècada que precedí al sonor, l'ús dels llibrets de sarsuela va ser abastament emprat. Res més senzill per a una indústria àvida de produir films amb els mínims costos, que accedir als incomptables llibrets de teatre líric que es conservaven a les biblioteques, arxius públics i privats, buscant obres que ja feia anys que llurs propietaris havien finit i els drets prescrits. Els arguments, molts d'ells adaptacions de la literatura popular, estaven pensats per a l'escena teatral, pel que eren fàcils de portar a la pantalla. Els autors es trobaren amb una font fàcil i inesgotable, pel moment, d'arguments molt del gust popular. De mica en mica, s'anaren afegint elements més pròpiament cinematogràfics per tal que fossin més atractius al públic, passant a conservar només en part poca cosa més que el títol i la base argumental sobre el que es construïren veritables històries alternatives, de vegades tan desmesurades que ja no eren ni un híbrid entre el seu origen líric i el nou llenguatge cinematogràfic. Un exemple d'aquest tipus seria el film *Moros y cristianos*, de Maximilià Thous.

Del catàleg realitzar per Palmira González i Joaquín T. Cánovas sobre els films de ficció realitzats durant els anys 1921 al 1930<sup>309</sup>, just a les beceroles del sonor, es pot comprovar que dels 309 films ressenyats, 63 tenen els seus orígens en el teatre líric, els quals es troben documentats al *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional de Madrid*, o a la Col·lecció Sedó de Teatre Líric de l'Institut del Teatre de Barcelona, quantitat gens menyspreable i que reafirma el què s'ha exposat anteriorment:

<sup>308</sup> Gubern, R. *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, pàg. 24 on cita unes frases de Florián Rey, extretes de la *Historia del cine español*, de J.A. Cabero

<sup>309</sup> González, Palmira, Cánovas, Joaquín T., *Catálogo del cine español – Películas de ficción 1921-1930*. V F2.Filmoteca Española.

| NÚM. | TÍTOL   | ANY    | REGISTRE AL CATÀLEG LÍRIC        |
|------|---|--------|----------------------------------|
| 1    | <i>Verbena de la Paloma, La</i>                 | 1921   | 7088                             |
| 2    | <i>Alma rifeña o Sangre Española</i>            | 1922   | 1474 i 4928                      |
| 3    | <i>Carceleras</i>                               | 1922   | 2455                             |
| 4    | <i>Don Juan Tenorio</i>                         | 1922   | 7391                             |
| 5    | <i>Flor de España</i>                           | 1922   | <sup>310</sup>                   |
| 6    | <i>Reina mora, La</i>                           | 1922   | 256                              |
| 7    | <i>Alma de Dios</i>                             | 1923   | 385                              |
| 8    | <i>Amor de campesino</i>                        | 1923   | 1906                             |
| 9    | <i>Bruja, La</i>                                | 1923   | 5874                             |
| 10   | <i>Curro Vargas</i>                             | 1923   | 1931                             |
| 11   | <i>Dolores, La</i>                              | 1923   | 890                              |
| 12   | <i>Doloretas</i>                                | 1923   | 435                              |
| 13   | <i>Guapos, Los o Gente Brava</i>                | 1923   | 483                              |
| 14   | <i>Maruxa</i>                                   | 1923   | 5035                             |
| 15   | <i>Pobre Valbuena, El</i>                       | 1923   | 527                              |
| 16   | <i>Puñao de rosas, El</i>                       | 1923   | 536                              |
| 17   | <i>Rosario, la cortijera</i>                    | 1923   | 1952                             |
| 18   | <i>Alegría del batallón, La</i>                 | 1924   | 382                              |
| 19   | <i>Barraques, Les</i>                           | 1924   | 2065                             |
| 20   | <i>Barraqueta del Nano, La</i>                  | 1924   |                                  |
| 21   | <i>Chavala, La</i>                              | 1924   | 3851                             |
| 22   | <i>Diego Corrientes</i>                         | 1924   | 3058                             |
| 23   | <i>Granujas, Los</i>                            | 1924   | 480                              |
| 24   | <i>Revoltosa, La</i>                            | 1924   | 3863                             |
| 25   | <i>Chicos de la escuela, Los</i>                | 1925   | 429                              |
| 26   | <i>Madrid en el año dos mil</i>                 | 1925   | 5473                             |
| 27   | <i>Nit d'albaes</i>                             | 1925   | 3077                             |
| 28   | <i>Nobleza baturra</i>                          | 1925   | <sup>311</sup>                   |
| 29   | <i>Trapera, La</i>                              | 1925   | 3503                             |
| 30   | <i>A buen juez, mejor testigo</i>               | 1926   | 1344                             |
| 31   | <i>Bejarana, La</i>                             | 1926   | 2206                             |
| 32   | <i>Fea del olé, La o El querer de la Paloma</i> | 1926   | 3455                             |
| 33   | <i>Fivolinas (El arco iris)</i>                 | 1926   | 398 <sup>312</sup>               |
| 34   | <i>Gigantes y cabezudos</i>                     | 1926   | 2004                             |
| 35   | <i>Gorriones del patio, Los</i>                 | 1926   | 1576                             |
| 36   | <i>Moros y cristianos</i>                       | 1926   | 6865                             |
| 37   | <i>Muñecas, Las</i>                             | 1926   | 6530                             |
| 38   | <i>Patio de los Naranjos, El</i>                | 1926   | 5208                             |
| 39   | <i>Una morena y una rubia</i>                   | 1926   | 2762                             |
| 40   | <i>Virgen del Mar, La</i>                       | 1926   | 3327                             |
| 41   | <i>Aparecidos, Los</i>                          | 1927   | 396                              |
| 42   | <i>Baixant de la font del gat</i>               | 1927   | Institut del Teatre de Barcelona |
| 43   | <i>Capote de paseo, El</i>                      | 1927   | 3849                             |
| 44   | <i>Caramelles, Les</i>                          | 1927   | Institut del Teatre              |
| 45   | <i>Hija del Mestre, La</i>                      | 1927   | Museu Canario                    |
| 46   | <i>Ilustre fregona, La</i>                      | 1927   | 1848                             |
| 47   | <i>Rejas y votos</i>                            | 1927   | 2459                             |
| 48   | <i>Agustina de Aragón</i>                       | 1928   | 88                               |
| 49   | <i>Del Soto del Parral, La</i>                  | 1928   | 2369                             |
| 50   | <i>Don Quintín el amargao</i>                   | 1928/6 | 439                              |
| 51   | <i>Estrellas, Las</i>                           | 1928   | 449                              |
| 52   | <i>Lagarteranos, Los</i>                        | 1928   | Institut del Teatre              |

<sup>310</sup> No figura a cap catàleg però té idèntiques característiques líriques.

<sup>311</sup> Id. Comentari anterior.

<sup>312</sup> Conté tres obres una de les quals porta per títol *El arco iris*, obra lírica i nom del film.

|    |   |      |      |
|----|---|------|------|
| 53 | <i>Mujer española, La /Una</i> <sup>313</sup> | 1928 | 1435 |
| 54 | <i>Pepe-Hillo</i>                             | 1928 | 5791 |
| 55 | <i>Tren de lujo, El</i>                       | 1928 | 4269 |
| 56 | <i>Copla andaluza, La</i>                     | 1929 | 5825 |
| 57 | <i>Esperanza</i>                              | 1929 | 5892 |
| 58 | <i>Gloria</i>                                 | 1929 | 5021 |
| 59 | <i>Nobleza de alma</i>                        | 1929 | 4446 |
| 60 | <i>Rey que rabió, El</i>                      | 1929 | 5908 |
| 61 | <i>Suceso de anoche, El</i>                   | 1929 | 20   |
| 62 | <i>Alegria que passa, L'</i>                  | 1930 | 6299 |
| 63 | <i>Guerrillero, El</i>                        | 1930 | 4475 |

### **V.3. PRODUCCIONES CUESTA (VALÈNCIA)**

Els inicis d'aquesta productora daten de l'any 1905, coincidint amb la implantació del cinema a València. L'adroguer Antonio Cuesta, entusiasmada pel nou giny, començà el rodatge de cintes amb el suport econòmic d'amics i familiars. En principi foren documentals, com *El Tribunal de las Aguas* que explicava el funcionament d'aquest peculiar instrument de justícia entre els regants de l'horta valenciana. Cuesta també va filmar l'eclipsi de sol que va tenir lloc a Espanya el 30 d'agost de 1905, enregistrat per diversos operadors des de diferents indrets. Després, amb la col·laboració del fotògraf Ángel Huerta, començarà la filmació especialment de curses de braus i escenes del món taurí. Aquesta productora serà un puntal pel que fa a la producció dels films de sarsuela.

### **V.4. CASA ERNESTO GONZÁLEZ (MADRID)**

En la línia de films amb contingut "espanyol", es rodà el film *Flor de España* l'any 1922 per a lluïment de l'actriu Elena Cortesina. La propaganda esmentava que el contingut del film eren "Páginas cinematográficas de amor y costumbres típico españolas, asunto argumentado por el conocido literato D. José M<sup>a</sup> de Granada, música adaptada por el Mrto. Bretón (hijo)"<sup>314</sup>. La direcció fou a càrrec de la mateixa actriu, Elena Cortesina. A la revista *Arte y Cinematografía*, de l'any 1922, es deia el següent:

<sup>313</sup> A les filmografies figura amb el títol *Una mujer española* i al CLBN com *La mujer española*.

<sup>314</sup> *Arte y Cinematografía*, 1922. El nom del fill de Bretón era Mario.

“Hacía tiempo que no veíamos en pruebas privadas película alguna que mereciese nuestra atención. Pero don Ernesto González nos hizo la fineza de presentarnos *Flor de España*, película española de alto sentido viviente, sin exageraciones ni debilidades de gusto patrio. Tal y como se presenta hoy la cinta constituye un todo artístico y puede verse en cualquier pantalla y por todos los públicos. La descripción de l'argument, amb el qualificatiu de “racional corriente [...] Dos almas en dos cuerpos, nacidos en los bajo fondos sociales; dos almas enamoradas, pasionales, que chocan y se funden en un solo sentimiento; dos espíritus sencillos, pero ansiosos de gloria, que no reparan en sacrificios para llegar al fin. Y llegan. Cuando, embriagados en la riqueza y en aquella anhelada ansia de celebridad, después de las luchas con el destino, son dos estrellas en el arte respectivo, entonces se encuentran de nuevo para consagrarse recíprocamente en la paz y en la tranquilidad de un hogar dichoso. Elena Cortesina, que ha dirigido la obra, ha bordado su papel en las diferentes manifestaciones en que aparece y eso hace que el pensamiento del autor del argumento, D. José Granados, haya matizado con todas las notas que apeteciera para realzar el sujeto artístico. En la película se lucen bellísimas vistas y momentos típicos de Madrid clásico. Ernesto Gonzalez tiene muchas pesetas que ganar en su adquisición”.

Segons la breu ressenya que dóna el catàleg *Un siglo de cine español*, l'assumpte tractava d'un torero que s'enamorava de Paloma, una florista que triomfà en els escenaris amb el nom de “Flor de España”. Els actors foren Elena Cortesina, en el paper de Paloma, Ofelia Cortesina, Angélica Cortesina, Jesús Tordesillas (El Juncales), Julio de Diego, Fernando Cortés *Pedrucho*, Julio de Diego, (Pedro Basauri) i José Argüelles. L'argument reunia tots els tòpics i pretextos per a l'acompanyament musical i lluïment de les dots de l'actriu. Aquells anys, els escenaris bullien amb els debuts de noies que, amb més o menys veu, ben poques amb formació musical però amb un cos i gràcia adequats, triomfaven als escenaris. Les úniques excepcions foren Aurora Jauffret, *La Goya*, amb una gran cultura, i Consuelo Bello, la *Fornarina*, filla de mare que es guanyava la vida rentant roba i d'un guàrdia civil, que arribà a ser una de les més elegants cupletistes. Habitual de les tertúlies del Café Fornos, assoliria un nivell cultural superior al que podia aspirar per la seva classe social de naixença. Rosario Rojas Monje, coneguda com Pastora Imperio, feia un duet de ball amb la seva germana de la que se separà per a cantar cuplets; Consuelo Portella, “La Chelito” era de classe modesta, d'on sorgien la majoria d'elles, com la Bella Belén, Elisa Romero, las Hermanas Solsona, las Florida, Pura Martini, Raquel i Tina Meller... Tal com esmenta el llibre sobre l'estudi de las tonadilleres i cupletistes *las extranjerizadas*

*españolas, que contribuyeron tanto a la españolada, a la pandereta y a la navaja en la liga, se llamaban “La Bella Oterito”, Luz Chavita, “La Bella Eleonor...”*<sup>315</sup>.

Encara que aquesta obra no figura al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, tant per les característiques musicals com pel contingut fan aconsellable incloure aquest film en aquest apartat.

## **V.5. PRODUCCIONES ARDAVÍN**

Eusebio Fernández Ardavín (Madrid 31-7-1898 / 9-1-1965) nascut en el si d'una família d'artistes, va abandonar els seus estudis d'enginyer per a dedicar-se al cinema. Els seus primers inicis els va fer amb Fidel Lapetra i Armand Pou, amb una càmera construïda per ell mateix, amb la que rodaren documentals i curts, amb actors amateurs. La seva participació en el món del gènere líric fou amb el rodatge del film *La Bejarana*.

*La Bejarana*, sarsuela en dos actes, fou escrita pel seu germà Luis, amb música d'Emilio Serrano i Francisco Alonso. L'estrena de la sarsuela havia tingut lloc pocs anys abans de portar-se a la pantalla: el 31 de maig de 1924. La sinopsi de la sarsuela és la següent:

A Salamanca, el 1860, en el poble de Béjar, hi viu la noia més rica de la vila, Luz María, filla de don Pedro. Està enamorada de José Luis, majoral de la casa. El seu pare pretén casar-la amb don Esteban. La rivalitat entre ambdós provocarà que el majoral hagi de deixar l'alqueria. Proposa fugir a Luz María junts però aquesta no ho accepta perquè no vol atemptar contra el seu honor. Al final, després del rapt de la noia per don Esteban i del salvament d'aquesta per José Luis, el pare, don Pedro, el perdona i li concedeix que es casi amb la filla. Només demana que a l'alqueria li posin per nom *La Bejarana*.

Abans de rodar aquest film, Eusebio havia enregistrat un documental titulat *Una boda en Castilla* de la que, ben segur, prengué patró pels paisatges, entorn i costums. El film, del 1926, és un exemple de la moral imperant en la què la dona que perd l'honor, la virginitat, és la causa de la seva desgràcia d'ella mateixa i de

---

<sup>315</sup> Díaz de Quijano, Máximo, *Tonadilleras y cupletistas - Historia del cuplé*, Cultura Clásica y Moderna, Madrid 1960

la família. Per seu innegable interès, pel rodatge d'exterior i costums, podrà veure's un estudi exhaustiu del mateix més endavant.

## **V.6. LA ATLÁNTIDA CINEMATOGRÁFICA**

S'ha comentat abans que els orígens d'aquesta societat cal cercar-los en una productora ja existent, la Cantabria Cines, fundada a Santander el 1918. El seu desig era portar a la pantalla l'obra *Los intereses creados*, de Jacinto Benavente. Com s'ha vist abans, l'Atlántida gaudí del suport del mateix rei Alfons XIII. Aquest, que sempre havia estat molt interessat per la fotografia i el cinema, contribuí en aquesta productora amb una quantitat que representava el 2,6 % del capital. Més endavant es va autodisoldre per a constituir la Atlántida Cinematográfica, amb un desig de controlar més la societat <sup>316</sup>.

### **V.6.1. José Buchs Echaendía:**

(Santander 16-1-1893-Madrid 1-2-1973)

S'incorporà a aquesta productora en traspasar a l'Atlántida la Patria Films que havia finit les seves activitats. Recordem que ell mateix havia acabat dos films de sarsueles començades per Julio Roesset de la Patria Films (*De los cuarenta para arriba* i *La mesonera del Tormes*). José Buchs, nascut també a Santander, començà a treballar fent d'actor, tenint certa educació artística. Amb José Buchs, aquesta productora portà a la pantalla films de sarsueles amb una bona factura – encara que no mancades dels tòpics de sempre – que serien molt apreciades pel públic: *La verbena de la Paloma*, *La reina mora* i *Carceleras*.

*La verbena de la Paloma* fou la primera sarsuela que, com a tal, portà Buchs a la pantalla i la que, sens dubte, hauria de suposar el veritable favor del públic vers aquest gènere. *La verbena de la Paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* és un sainet líric en un acte i en prosa, original de Ricardo de la Vega i música de Tomás Bretón. La sarsuela s'havia estrenat al Teatro Apolo de Madrid el febrer de 1894 i retratava un Madrid molt proper al públic, de barri i de revetlla popular, amb tots els personatges que, encara que estereotipats, eren un veritable

---

<sup>316</sup> Martínez, Josefina, *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid*, Filmoteca Española 1992

retrat de la gent: el vell “verd”, les joves coquetes, el promès gelós, la vella alcavota, etc.

En un carrer d'un barri de Madrid, on hi ha una “botica” (l'equivalent a la farmàcia actual), una bunyoleria i una taverna, es troben don Hilarión, l'apotecari i don Sebastián, entrats en anys, asseguts i discutint sobre els avenços de la medicina moderna. A la taverna, Julián es lamenta de la seva situació. Arriba la “seña” Rita a qui explica el motiu del seu estat: ha vist la seva promesa Susana dins el cotxe d'un senyor. Don Sebastián s'acomiada de Don Hilarión que recorda en veu alta el passeig que ha fet amb les joves Casta i Susana. A l'escena segona, al barri de La Latina, es veu la façana d'una modesta casa: la d'elles i la tia Antonia. A sota, el Café de Melilla. Allí hi arriba Don Hilarión que convida les noies i la tia al cafè. A l'escena VI, els homes discuteixen sobre les dones i al gelosia. A la següent, la seña Rita i Julián han arribat davant la casa de les noies; tot seguit, a l'escena VI es troben tots; Julián demana per parlar amb Susana, però la gelosia fa que acabi tot en una baralla fenomenal, sobretot per la intervenció de la tia Antonia. Arriben els guàrdies i el sereno que acaben la baralla. A l'escena següent, amb un ambient típic de revetlla, amb fanalets i un piano de maneta, ballen unes parelles al carrer. Arriba Hilarión espantat i es troba amb Sebastián. Julián no perdona que se'ls hagi escapat. A l'escena XI, la seña Rita cerca Julián perquè tem un disgust. Es topen altre cop i acaba la tia Antonia barallant-se amb ell; es detinguda i portada a la “prevenció”. Mentre, Casta, Susana i Rita han d'anar amb l'inspector. A l'escena darrera, la XII, surt en aquell moment don Sebastián que reconeix a Julián i demana a l'inspector què ha passat. Susana diu que si el detén, a ella també. Sebastián dona paraula d'honor de la bondat del noi. Entra en el cafè i es torna a sentir un gran aldarull; Julián s'ha topat amb Hilarión i l'estomaca. Entre tots el paren i li recomanen que es contingui. S'acaba la sarsuela demanant a tots que deixin de fer aldarulls durant les festes de la Verbena de la Verge de la Paloma.

José Buchs endegà la direcció d'aquest film el 1921. Es feren decorats corporis que representaven els diferents establiments del carrer. També donà veracitat al film el fet que parts corals del film es van fer amb rodatges de filmacions reals *aprovechando las clásicas verbenas madrileñas*<sup>317</sup>. Tomás Bretón va fer una adaptació musical a posta per al film i el dia de la seva estrena al Circo Price, a la que assistí la família reial, la partitura fou interpretada per una orquestra de seixanta músics. Com era habitual, Bretón va fer la reducció de l'obra per a piano sol, però a més, un arranjament per a sextet. Tal com diu la propaganda, el film tenia 1.500 metres, dividits en quatre parts.

<sup>317</sup> Op. cit. pàg. 187: Memoria de la Atlántida 1921

El triomf de *La verbena de la Paloma* va consolidar l'orientació de films de caire regional que Atlántida Cinematográfica va endegar. Ara, Andalusia i l'horta valenciana tenien el seu paper.

Les altres dues sarsueles que es portaren a la pantalla foren *La reina mora* i *Carceleras*. Ambdues gaudiren de l'excel·lent fotografia de Josep M. Maristany<sup>318</sup>.

*La reina mora*, sarsuela tipus sainet amb llibret de Serafín i Joaquín Quintero i música de José Serrano, fou estrenada en versió lírica al Teatro Apolo, l'11 de desembre de 1903<sup>319</sup>.

L'argument es desenvolupa a Sevilla, època actual de l'obra. Mercedes és la mestressa d'un taller de costura. Miguel Ángel repara imatges religioses. Al mateix carrer hi ha una casa sempre tancada on viu Coral, a qui tothom anomena "la reina mora". Mai surt ni es deixa veure i té tothom intrigats. En realitat, és en aquella casa per estar prop de la presó on hi ha Esteban, el seu estimat i Cotufa, germà de Coral. Don Nuez, home presumit i fatxenda, pretén enamorar la Reina Mora, ajudat en broma per Cotufa, que sap la veritat. Cotufa i donya Mercedes acaben casant-se i Don Nuez continua amb les seves vanes pretensions.

La versió cinematogràfica prengué un to de comèdia. La filmació durà fins la primavera del 1922; l'equip es traslladà a Sevilla per al rodatge que s'estrenà l'1 de gener de 1923. La propaganda esmentava que José Serrano havia fet una adaptació de la partitura especial per al film i la presentava com *El más grande éxito de la producción española*<sup>320</sup>.

*Carceleras*, sarsuela qualificada de drama líric en un acte i tres quadres va ser estrenada al Teatro Princesa de València l'1 de febrer de 1901 i a Eldorado de Madrid el 5 de juliol de 1902<sup>321</sup>.

L'acció té lloc en un poblet de la serra de Córdoba, a l'època actual. Soleá, viu al cortijo amb el "Tío" que l'estima com una filla. Ella ha marxat a la ciutat perquè Gabriel, el seu estimat, ha estat acusat de matar un altre home que rondava també Soleá. Després que ha quedat lliure per falta de proves, s'ha lliurat a ell, però Gabriel l'abandona. Ella retorna al cortijo i s'assabenta a través de Jesús - que l'estima en secret -, que Gabriel es casarà amb Lola, la filla de don Matías, l'amo. Les noies s'estimaven com dues germanes. Soleá demana a Gabriel que li restableixi l'honor i es casi

<sup>318</sup> Josep M. Maristany fou en el període de la Guerra civil espanyola operador de la productora Laya Films creada pel Comissariat de Propaganda de la Generalitat Republicana.

<sup>319</sup> SGAE, Barcelona

<sup>320</sup> *Arte y cinematografía*, 1922

<sup>321</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/22.624



amb ella, però aquest la rebutja. Don Matías, mentre, ha fet beure més del compte al tío Chupito per tal de que Soleá es trobés sola i indefensa. Li confessa que estima Soleá i que en realitat qui va matar el jove no va ser Gabriel, sinó ell; per això ara Gabriel, que va callar la veritat, li reclama la filla per casar-se i fer-se amb la fortuna de la família. S'adreça a casa d'ella i li demana que sigui la seva amant; tio Chupito, amagat, surt i la defensa. Mentre, Lola visita Soleá i li confessa que es casa per força, perquè qui estima és a Jesús. Soleá vol impedir el duel entre Gabriel i Jesús. A la tarda, enmig de la rotllana de gent que envolta els nuvis, surt Soleá amb un ganivet i el mata. Al moment, li pren Jesús que s'autoproclama autor del crim. Demana a Soleá que l'espera i ella promet esperar el seu retorn.

El rodatge es va realitzar després de *La reina mora*. L'equip va traslladar-se a Córdoba per a la seva filmació. L'estrena va ser al Real Cinema el 14 de desembre de 1922 amb l'assistència, també, del rei Alfonso XIII, amb tot el seguici reial. *Carceleras* va obtenir un gran èxit tant de públic com de la crítica cinematogràfica que veié com els temes "propis" del país – per descomptat, plens dels tòpics de l'honor, la gelosia i la venjança - podien portar-se a la pantalla amb dignitat. Fou tal l'èxit que anys després els autors escriviren la continuació *Rejas y votos*. Aquesta sarsuela, juntament amb *La verbena de la Paloma*, ha estat una de les portades més vegades al cinema. L'autor de la música Vicent Díez Peydró, va fer-ne l'adaptació cinematogràfica, així com també la reducció a piano<sup>322</sup>. Per l'interès d'aquest film, es veurà una anàlisi exhaustiva tant de la sarsuela com de la versió cinematogràfica.

*Alma rifeña o Sangre española*: Hi ha dos llibrets, escrits en diferents anys amb el mateix títol *de Sangre española*. El primer, escrit per José Casado Pardo i José Remón Vallejo, amb música de Tomás Mateo, és una sarsuela en un acte i tres quadres, en prosa i vers. Es va estrenar al Teatro Zorrilla de Valladolid l'11 de novembre de 1906. Per la descripció que es dona al llibret, l'acció tenia lloc a Navarra, a l'any de l'escriptura de l'obra<sup>323</sup>.

És més possible que el film s'inspirés en el segon llibret, del mateix nom, la descripció de la qual és: "Zarzuela patriótica en cinco cuadros y un prólogo, escrito en homenaje del glorioso ejército que ha luchado en África en prosa y en verso de Francisco Palomares del Pino, música de los maestros E. López del

<sup>322</sup> Aquesta partitura, que es donava per perduda, és una de les poques que queden de les que empraren els músics per acompanyar els films a l'època silent. Es conserva una còpia a la SGAE de Barcelona. Vam tenir el goig de 'redescobrir-la' l'antic conservador de l'Arxiu Líric, sr. Xapellí i jo mateixa.

<sup>323</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/17.541

Toro y Eduardo Fuentes<sup>324</sup>. En una segona edició del llibret s'indica que va ser estrenada al Teatro Duque de Sevilla el 17 de febrer de 1910 i que l'acció tenia lloc a Andalusia i Melilla.

Pel que fa al film, produïda el 1922 per Atlántida S.A. Madrid i dirigida per Buchs, esmenta que el rodatge es va fer a Melilla, Tetuán, Ceuta, Rif i al territori del Marroc encara espanyol<sup>325</sup>. La data d'estrena fou el 22 de març de 1922, en prova, al teatre Príncipe Alfonso de Madrid. Els seus intèrprets foren Antonio Martínez del Castillo (Florián Rey), Paquita Alcaraz, Francisco Corrales "Negro Pancho", José Montenegro, María Comendador, Elisa Ruiz Romero "Romerito", entre d'altres. La breu descripció del film esmenta la lluita d'uns enginyers atacats pels rebels del nord d'Àfrica, cosa que fa pensar que pogués ser certament inspirada en el mateix llibret de la sarsuela. També abona aquesta opinió el fet que hi surten els actors i actrius habituals en altres films d'idèntiques característiques.

*Dolorettes*, de Carlos Arniches, amb música d'Amadeu Vives i Manuel Quisland, *boceto lírico-dramático de costumbres alicantinas en un acto y tres cuadros*, original en prosa i en vers<sup>326</sup>, va ser estrenada al Teatro Apolo el 28 de juny de 1901. L'acció es desenvolupa en un poble d'Alacant en l'època actual de l'obra. En una carta que Carlos Arniches, des de l'Escorial, escriu a Amadeu Vives just el dia abans que s'estrenés la sarsuela, li expressa el seu temor per l'èxit de la mateixa i li demana el següent:

"Si se estrena mañana le ruego que modifiquen el final de la obra en este sentido: En el momento en que el Mayordomo pregunta al aparecer Dolorettes en su puerta: -¿Quién es la pareja de esta bailadora? - y se acerca Visentico y Nelo á un tiempo, exclamando (sic) dicho Mayordomo - Que escoja ella! - deseo que en el momento y cuando Dolorettes ofrece a Nelo su ramo, este lo coja con ira y arrojándolo á los pies de Visentico, se vuelva a Dolorettes diciendo - "¡No, pá mi no; pá ese que tiene más derecho! - Siguiendo lo demás de la obra como estaba, hasta el final"<sup>327</sup>.

Lluny d'apaivagar-se el temor per l'èxit de *Dolorettes*, Arniches escriu una segona carta, de data de 2 de juliol, en que li diu:

" [...] Por mas esfuerzos que hago no puedo abandonar mi temor de que su resultado no sea en Madrid todo lo satisfactorio que deseáramos. Es una nota demasiado artística, y perdone la

<sup>324</sup> Íd T/ 18.728

<sup>325</sup> González, P. Cánovas, J., op. cit. pàg. 24

<sup>326</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/16.096

<sup>327</sup> Epistolari Vives, caixa I, carta del 26 de juny de 1901.

petulancia de la frase, para ese público de Apolo, compuesto de elementos maleantes de *una sociedad que todavía cree en Sagasta y aplaude a don Tancredo [...]*<sup>328</sup> i <sup>329</sup>.

Aquesta fou la darrera pel·lícula que rodà José Buchs per a l'Atlántida Cinematográfica. Estrenada a Madrid i Barcelona el juliol de 1923, tingué una bona acollida de públic. Comptà amb l'elenc artístic habitual de Buchs: Elisa Ruíz Romero, José Montenegro, María Comendador...

L'argument estava ple dels tòpics dels drames amorosos i rurals ambientats en l'horta valenciana. Fou rodada a L'Hort de la Vera i l'Albufera de València: la tia Toma i la Chimeta desplomen una gallina mentre el tio Pere, el dolçainer del poble, agafa figues. El tio Pere lamenta que el seu nét fos cridat a anar a servir al rei a Filipines i expressa el desig de que torni sa i estalvi. Carmeleta, una jove que els fa de criada i els escriu les cartes al nét, els consola. Ella està secretament enamorada de Visentico, encara que aquest està promès amb Dolorettes. Aquesta no ha estat fidel als seus amors i ara va amb Nelo, ric hisendat i fill de l'alcalde. El dia de la festa, ambdós són els encarregats de recollir diners per la Verge i són mal rebuts a casa d'en Pere, que els retreu la seva infidelitat. Mentre, Visentico ha aconseguit reunir els 6.000 rals per comprar la seva llibertat i ha retornat al poble, essent rebut pels avis en una emotiva escena. Al posen al corrent de la lamentable situació, cosa que comprova entrant a la cambra de Dolorettes, quan ella el confon per Nelo, acabant amb un enfrontament entre els dos xicots. Aquell vespre, el poble s'aplega per celebrar la festa. Les parelles són cridades a ballar. Dolorettes ofereix el seu ram a Nelo, però aquest el rebutja: és quan li diu *A mi no, dóna-li a ell que hi té més drets...* Dolorettes es troba de sobte abandonada per tots: no la vol ni un ni l'altre. Visentico es consolat per Chaume que li diu que un altre i veritable amor l'està esperant: el de la fidel Carmeleta.

La versió cinematogràfica acabava amb un desenllaç més tràgic convertint el duel verbal dels protagonistes en una baralla amb pistola, a conseqüència de la qual morirà Nelo.

Aviat es produí una crisi interna en l'Atlántida i foren el mateix Buchs, Maristany i altres qui abandonaren la productora. Aquests endegaren un nou projecte, la Films Española, en 1923.

---

<sup>328</sup> Carlos Arniches es refereix a la bufonada lírica en un acte i quatre versos, de Ventura de la Vega i Joaquín Arqués, amb música de Mariano Liñán, que s'havia estrenat en el Teatro de la Gran Via de Barcelona, el 24 de maig de 1901, amb els típics cuplets per a repetir. L'acció es desenvolupava al Madrid d'aquells anys. Biblioteca Nacional. T/15.797

<sup>329</sup> Epistolari Vives, caixa III, 2 de juliol de 1901

**V.6.2. Manuel Noriega:**

(Astúries 24-7-1880-Mèxic 12-8-1961)

José Buchs havia deixat mig embastat el guió d'una altra sarsuela *Los guapos o Gente Brava*, motiu pel qual qui va endegar el rodatge va ser al final Manuel Noriega. Aquesta sarsuela estava estructurada en un sol acte. El text era de José Jackson Veyán i Carlos Arniches i la música de Jerónimo Giménez. Es va estrenar al Teatro Moderno el 22 d'abril de 1905<sup>330</sup>. Segundo de Chomón ja havia emprat aquesta mateixa obra lírica en les seves produccions de 1910.

L'acció en un poble de la serra de la Línea, 1840. Frasquito és el cap d'un grup de contrabandistes, respectat pels seus homes per la seva valentia, dita per ells "guapesa". La seva filla María Luz està enamorada de Pepe, que aspira a ingressar com al darrer del grup del cap. Pepe li ho demana però tenen una discussió, pega a Frasquito i cau. Aquest renúncia a acabar el grup i li cedeix a Pepe, però diu que un dia ja es veurà qui és el més "guapo". María Luz i Pepe s'han casat i tenen una filla. Frasquito la va a visitar d'amagat. Els seus antics companys ja no demostren l'anterior respecte per Frasquito, però aquest sempre diu el mateix. En una ocasió, es barallen Frasquito i Pepe. María Luz intenta separar el pare i la nena, el pare. Per aquest motiu, es deixen de barallar. Frasquito fa comprendre a Pepe que si aquell dia no li va respondre va ser perquè sabia de l'amor de la filla per ell i acaba dient que s'ha de ser molt valent per aguantar-se i no pegar. Pepe reconeix l'acció i demana perdó.

Aquest film va ser rodat a la Serranía de Ronda (Màlaga), durant el 1923 i s'estrenà el 19 de maig de 1925 al Teatro Cervantes. La direcció artística fou a càrrec de Manuel Noriega i la tècnica per Enrique Blanco. El seus actors principals foren Eugenia Zuffoli, Manuel Rosell, Enriqueta Soler, Antonio Gil Varela "Varillas", caricato habitual en el gènere. Segons la descripció donada al *Catálogo del cine español 1921-1930*, hi ha alguna variació amb l'argument, sobretot tot en el desenvolupament final, en convertir María Luz artífex de la reconciliació de pare i marit.

A continuació, la Atlántida va abordar la realització de *Alma de Dios*, sarsuela amb llibret de Carlos Arniches i música de Enrique García Álvarez i José Serrano. Es tracta d'una comèdia lírica en un acte. Va ser estrenada al Teatro Cómico el 17 de desembre de 1907<sup>331</sup>.

<sup>330</sup>SGAE de Barcelona FM 20

<sup>331</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/17.140

Sinopsi: Eloísa es queda orfe i és recollida per la seva tia Marcelina que té una filla, Irene, de la mateixa edat. Un home té relacions amb Irene i la deixa embarassada, infantant un nen que és donat a la cura d'uns gitanos; per tal d'evitar l'escàndol, no diuen de quina noia és fill. Secretament, però, Marcelina l'ha inscrit com a fill d'Eloisa. Irene es casa amb Adrián. Eloisa es promet amb Agustín que dubta d'ella. Ambdós homes es discuteixen i acaben a la vicaria per saber de qui és el nen. La tia d'Agustín, Ezequiela, promet esbrinar la veritat, segura de la innocència d'Eloisa. Irene, desesperada per la mentida i volent recuperar el fill malgrat l'escàndol, i Marcelina es troben a casa dels gitanos, on hi arriben tots plegats i s'aclareix la veritat. L'obra lírica tenia pocs números cantats i el text sofrí censura en diverses frases iròniques sobre l'església com *a la iglesia se viene bebido* i obligant a canviar el nom d'un nen gitanet al que anomenen "niño Jesús".

L'adaptació del guió que en va fer el mateix Manuel Noriega contemplava alguna diferència amb l'original:

Eloisa, en quedar orfe, és acollida a casa de la seva tia i la cosina Irene. Les dues joves són festejades per un estudiant veí. De resultes d'aquests amors, naixerà un nen sense que se sàpiga qui és la mare ni el parador de la criatura. Posteriorment, Irene contrau matrimoni amb Adrián i Eloísa amb Agustín. Alertada pels rumors sobre el seu passat amor, Irene fa creure al seu marit que el fill és d'Eloísa, pel que aquesta és abandonada pel seu cònjuge. Malgrat tot, la mare d'Agustín envia al seu espòs a vigilar a Irene amb el fi d'esbrinar on està el nen. Una nit, per circumstàncies diverses, tots acaben seguint Irene fins al lloc on té el seu fill. Serà llavors quan no tindrà més remei que confessar la veritat. Mercès a aquest fet Agustín i Eloísa es reconcilien.

Rodada a Astúries i a Madrid, comptà entre els principals intèrprets amb Elisa Ruiz Romero "Romerito", Irene Alba, Juan Bonafé, i Juan Nadal entre els principals intèrprets. Va ser estrenada al Teatro Cervantes de Madrid l'1 d'abril de 1924.

### **V.6.3. Florián Rey:**

(Almunia de Doña Godina 25-1-1894 - Alacant 11-6-62),

Florián Rey, pseudònim d'Antonio Martínez del Castillo, abandonà els seus estudis de dret per a passar a escriure cròniques i articles per a diferents diaris. L'atzar de la vida el portà a entrar a treballar amb Buchs, com a actor, intervenint en films com *La verbena de la Paloma*<sup>332</sup>, entrant així en el món de la cinematografia.

---

<sup>332</sup> Per al coneixement de la vida de Florián Rey, es pot consultar la biografia de Carlos Fernández Cuenca, Filmoteca Española, 1963.

És en 1924 que Florián Rey aborda, com a director, el rodatge de la sarsuela, *La Revoltosa*, gairebé d'amagat d'Atlántida i per a la Goya films. Més endavant, consolidat com a director, portaria a la pantalla nombrosos films, molts d'ells basades en sarsueles, com una segona versió de *La Dolores* el 1939, ja en el període del sonor.

*La chavala*, sarsuela de José López Silva i Carlos Fernández Shaw, amb música de Ruperto Chapí<sup>333</sup>, en un acte i set quadres, en vers i prosa, va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 26 d'octubre de 1898. L'argument es troba referenciat a l'apartat dedicat al director Albert Marro que rodà una primera versió el 1914 per a la Hispano Films, però recordem breument que tracta de l'amor impossible d'una noia gitana, la Chavala, per un paio i promès de la seva millor amiga. Comptà amb els habituals de la casa, Elisa Ruiz Romero "Romerito" i el novell actor Juan de Orduña, a qui veurem més endavant com a director, seguint els passos que també havia fet Florián Rey, comptant com a operador a Luis R. Alonso. Aquest va fer de *La Chavala* una història molt més complicada, amb més emoció cinematogràfica, ja que de fet, el llibret original no ho és gens. Rey hi afegeix unes escenes com la lectura de la mà per part de Ceferino, converteix la Chavala en una cantant de cafè i afegeix una baralla a navalla, escena gairebé imprescindible en una cinta d'aquestes característiques i fa que la protagonista mori, deixant via lliure als dos recent casats, mentre que al llibret la Chavala es desmaia a les escales de l'església. En resum, més escenes dramàtiques que devien fer vessar moltes llàgrimes. Fou rodada durant el 1924 i estrenada a finals d'aquell mateix any. La crítica la rebé amb cordialitat, destacant el paper de la protagonista María Luz Callejo i la bona factura de la fotografia i direcció. Malgrat la data del rodatge l'any 1924, a la revista de cinema *Arte y Cinematografía*, dirigida pel prestigiós Freixes dona referència d'aquest film el 1926, citant que fou estrenada amb gran èxit al Teatro Monumental.

*Los chicos de la escuela*, també de Carlos Arniches i José Jackson Veyán, amb música de Tomás López Torregrosa i Joaquin Valverde (fill), sarsuela en un acte<sup>334</sup> va ser estrenada en forma lírica el 22 de desembre de 1903 al Teatro Moderno de Madrid.

<sup>333</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/ 50.209

<sup>334</sup> Llibret *Galería de Argumentos* – Imprenta Eduardo Sáenz, 1904 – Col·lecció particular.

L'escena té lloc en una escola d'un poble rural, de la que és mestre don Salvador. Els seus alumnes són Robustiano i Chavea, uns totxos i Perico, un espavilat. Arriba la notificació al mestre del seu cessament per part de l'alcalde, don Juan Antonio, que té dos fills, Manuel i Norberta. El primer justament festeja amb la filla del mestre, Teresa, cosa que és mal vista per l'alcalde. Aquest pretén allunyar el noi per a què s'oblidi d'ella. Els nois de l'escola aquella tarda van a la de nenes. Robustiano es declara a Norberta; els demés, que roben fruites al pagès, són sorpresos per aquest. Perico aconsegueix que Robustiano i Norberta s'amaguin a la llenyera on els tanca. Després hi porta tot el poble, que els troba ben abraçats, davant la vergonya de l'alcalde.

La versió cinematogràfica rodada per Florián Rey, fou estrenada al cinema Kursaal de Barcelona el 6 de maig de 1925. Els actors, els habituals: Isabel Alemany, María Luz Callejo, Manuel San Germán, Pedro Elviro "Pitouto"... L'adaptació cinematogràfica és més complexa que la senzilla i planera obra lírica. Per començar, fa que el fill de l'alcalde, en Manuel, vagi a estudiar a Madrid. Quan torna, festeja amb Teresa, essent sorpresos pel mestre, per Robustiano i Perico; don Salvador els aconsella que romanguin amagats a l'escola mentre espera el proper tren a Madrid, però en Robustiano ho esclafa a la filla de l'apotecari, molt curta de gambals i tot el poble se n'assabenta. El cacic mana a l'alcalde que abandoni el poble. Mentre, però, els vailets del poble enxampen Robustiano i Norberta festejant. Llavors l'alcalde comprèn el mal tràngol fet passar al mestre i autoritza el prometatge de la parella.

Encara que es podrà comprovar l'extrema feblesa de l'argument, també gaudí, com totes les produccions d'una important inversió publicitària: A la revista *Arte y Cinematografía* es veu l'anunci pertinent amb el "mal alumne" penalitzat amb unes orelles d'ase. El peu de foto, diu el què pensa: *¡Maldita sea la "joografía"!* . S'anuncia ni més ni menys que amb el qualificatiu de *Joya definitiva de la producción nacional. La película que retrata fielmente la vida rústica española. La que os recordará a todos vuestra infancia, los tiempos más felices de vuestra vida.* Aquest comentari, no deixa de tenir un cert aire dolorós pel que fa al sistema educatiu, en el que els infants patien humiliacions de tot tipus si no s'aprenien el que llurs professors els obligaven a memoritzar, no pas aprendre.

*Gigantes y Cabezudos* amb llibret original de Miguel Echegaray Eizaguirre i música de Manuel Fernández Caballero, sarsuela còmica en un acte, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 29 de novembre de 1898<sup>335</sup>.

<sup>335</sup> Llibret consultat Valladolid 1905 – col·lecció particular.

Precisament, aquest qualificatiu de “còmic” recolza la teoria de la més absoluta arbitrietat o conveniència de l'autor –degut en part, al lloc on s'havia d'estrenar – del qualificatiu que posava l'autor al seu llibret. Per exemple, en aquesta, hi ha escenes cantades d'un fort dramatisme, i en canvi, es va preferir posar “còmica” només pels acudits i tòpics pretesament aragonesos.

L'obra ambientada a Saragossa, època actual en què fou escrita: Pilar, carnissera del mercat de Saragossa, ha acomiadat Jesús que ha estat reclutat per anar a la guerra de Cuba. El sergent també està enamorat d'ella i vol que oblidí Jesús. Un dia, arriba una carta d'ell i el sergent, perquè Pilar és analfabeta, s'ofereix a llegir-la-hi, però l'enganya dient que s'ha casat. Pilar es desespera, però assegura que esperarà que envidui per casar-se amb ell. Arriben els soldats que han sobreviscut a la guerra; entre ells hi ha Jesús, que demana per Pilar en trobar-se al sergent, que també li menteix dient-li que està casada. Jesús diu el mateix que Pilar. La coincidència fa que Pilar sospiti del sergent i que li llegeixi la carta una altra venedora, Antonia. El sergent queda en evidència, va a buscar a Jesús i el porta al Pilar, on es troba amb la seva estimada.

Amb el contingut d'aquesta sarsuela es pot comprovar la contemporaneïtat dels temes emprats en les sarsueles. Just aquell any, Espanya havia perdut definitivament el seu domini de Cuba<sup>336</sup> però no deixa de sorprendre que l'obra s'anticipés a la signatura del Tractat de París, que tindria lloc el 10 de desembre. Tota manera, apart dels números còmics que han esdevinguts tòpics de la tossuderia baturra i del caràcter aragonès, amaguen una realitat molt dura: per exemple, l'altíssima taxa d'analfabetisme en l'escena en què Pilar, en una bellíssima romança, “La carta”, proclama la seva desesperació per no saber llegir la carta del seu estimat. Un altre aspecte, la manca d'incidència de les dones en la política – aquí en una escena còmica – en el famós número tancat “Si las mujeres mandasen” en la que reivindiquen, amb un feminisme molt edulcorat, el seu paper en poder participar de les decisions municipals. Però el número de més qualitat dramàtica és el del retorn dels soldats de Cuba, malalts, ferits, la majoria de classe social baixa, que no havien pogut comprar com els rics el dret a escapar-se'n. Hi ha molts cors que reflecteixen el drama humà d'un col·lectiu. Al meu entendre, no s'ha donat al cor del retorn dels soldats la dimensió dramàtica i musical que mereix. Amb unes senzilles i emotives paraules, els soldats lloen la bellesa de la seva terra, del seu riu, del Pilar, de la Seu, que mai pensaren poder

<sup>336</sup> Durant els anys que van de 1893 a 1897 els polítics espanyols Maura, Abarzuza i Cánovas, redacten varis projectes per a l'autonomia cubana. Finalment, Segismundo Moret elabora la Constitució autònoma reservant l'autoritat d'un governador general. L'1 de gener de 1898 hi ha el primer govern autònom presidit per José María Gálvez. El 10 de desembre de 1898 pel Tractat de París, Espanya renúncia a l'illa. El 1899 Cuba està sota el govern d'intervenció nordamericà. *Atlas histórico Mundial II*, pàg. 100.



tornar a reveure. I reflecteixen una corprenedora realitat social: el retorn d'un gran nombre d'homes que havien marxat sans i aptes pel treball i que tornaven malalts i mutilats. Un veritable drama en un país empobrit que no sabia com atendre'ls i en un medi, en aquest cas, rural, en que qui no pot valer-se de les mans poc podia fer<sup>337</sup>.

*Gigantes y cabezudos* fou la darrera que dirigí Florián Rey per a l'Atlántida Cinematográfica. La fotografia fou a càrrec de Luis R. Alonso, que també ho havia estat de l'anterior. Després d'aquesta, Alonso també abandonà l'Atlántida per a crear la seva pròpia productora. Començat el rodatge el 1925, no es va acabar fins el 1926. Diverses incidències greus, com un accident que costà la vida a l'empresari, l'operador i ferida qui havia de ser la protagonista Elisa Ruiz, es traspasà el projecte segons proposta del mateix Florián Rey a la Bauer. L'actriu Carmen Viance la substituí acompanyant-la en el repartiment José Nieto, Marina Torres, Guillermo Muñoz, Francisco Martí, amb l'excepcional acompanyament del cantant Miguel Fleita<sup>338</sup>. *Gigantes y Cabezudos* va gaudir d'una gran promoció publicitària, amb una doble pàgina a dues tintes a la revista *Arte y Cinematografía*, amb fotografies representatives de la cinta – l'inevitable grup rural procedent de Calatorao, agafats de la mà per no perdre's, la jota del jove acompanyat de guitarres... A la propaganda es feia especial èmfasi en el fet que el film anava acompanyat d'il·lustracions musicals adaptades i de cants regionals. De la producció d'Atlántida Cinematográfica en tingué la representació en exclusiva, per a Catalunya, Aragó i Balears J.M. Martínez, essent el concessionari F. Trians en C. (en comandita).

En aquest film. Florián Rey va recórrer a la temàtica aragonesa que tant èxit havia tingut en *Nobleza baturra* i no sols pel tema, sinó pels escenaris, ja que les seqüències del film es rodaren a la capital aragonesa. Encara que aquesta, *Nobleza baturra*, no consti com a sarsuela o obra de teatre líric, el mestre Pablo Luna va escriure la partitura del film amb unes característiques no massa diferents per a ser portada a la pantalla amb acompanyament en directe, de com eren abans de la seva adaptació musical cinematográfica. Si es comptem els números musicals acompanyats per joters i banda per exemple de *Gigantes y Cabezudos*

<sup>337</sup> Cal recordar la reiteració a la premsa d'anuncis d'actes i espectacles dedicats a recollir diners per als soldats que havien sobreviscut a la guerra de Cuba.

<sup>338</sup> González, P. Cánovas, J. op. cit. pàg, 74

i *Nobleza baturra*, no hi ha tanta diferència. Per la biografia de Pablo Luna se sap que aquells anys estava col·laborant en produccions molts variades, que acaben des dels més clàssics sarsueles, de caire romàntic, com seria *Molinos de viento*, exòtic, com *El asombro de Damasco* a participacions en temes d'espectacle de molt propers a les varietés com *El apuro de Pura*. Veiem que digué la premsa al respecte al film:

“Nobleza Baturra: Ediciones Capitolio S. Huguet. Próxima presentación en Barcelona, en el Teatro Tívoli. Partitura escrita expresamente por el maestro Pablo Luna. Rondalla de cantadores de jota y coro de Salve a la Pilarica. Octubre 1926. El argumento de Joaquín Dicenta hijo, se estrenó el 9 de noviembre de 1926, con gran éxito”.

Resum argument: En un poblet de l'Aragó, viu María del Pilar amb el seu pare, el senyor Eusebio. El seu promès secret és Sebastián, jornaler del seu pare. També hi viuen la cosina Filo que festeja Perico, representant el duo còmic típic de moltes sarsueles. Marcos, el jove ric i fatxenda del poble, rebutjat per Pilar, jura que ningú es casarà amb ella. S'amaga a casa la noia i en el moment que arriba la rondalla, llogada per ell mateix, salta del balcó de la jove. La murmuració és general. Andrea, antiga promesa de Sebastián, aprofita per fer més enrenou. El capellà del poble, amic de la família, porta M. Pilar a fer un jurament davant la Pilarica, estant present Sebastián. Aquest per salvar l'honor de la noia, fa veure que és el lladre, entra a casa d'ella roba i salta perquè el detinguin. Marcos penedit en sentir una cobla en la que diu com ha de ser un aragonès, noble i honest, es confessa davant el tribunal de pau.

Sobre el film, protagonitzat per Inocencia Alcubierre<sup>339</sup>, d'origen aragonès, es destaca les filmacions en directe de l'escena del Pilar, les rodalies i la interpretació en directe de la rondalla, jotes i la Salve a la Verge del Pilar. Se'n van fer seixanta representacions només en el Tívoli de Barcelona, fent-se famosa la seva cobla:

*Ayer a la media noche / dicen que vieron saltar  
A un hombre por la ventana / de María del Pilar...*

cobla roïna com la que donà peu a la sarsuela, després rebatejada amb el nom d'òpera, a *La Dolores, Si vas a Calatayud...* o la que és el *leivmotiv* també a *la Bejarana, No des a nadie tu honra...* A Catalunya, *Nobleza baturra* va ser vista per uns 400.000 espectadors, exhibint-se per totes les capitals i pobles, des d'Olot a Tortosa<sup>340</sup>.

<sup>339</sup> Inocencia Alcubierre interpretà el paper de Donya Agnès al film *Don Juan Tenorio*, de Ricard de Baños.

<sup>340</sup> Cal advertir que les dates d'estrena que es donen en algunes obres i les del seu anunci publicitari previs a aquesta a les revistes especialitzades no concorden; la diferència del rodatge a l'estrena pot arribar a gairebé

Florián Rey va conèixer la que seria la seva muller, Imperio Argentina, rodant la versió muda de *La hermana San Sulpicio*, que després tornaria a fer, ja en l'època del sonor, una segona versió tant d'aquesta (1934) com de *Nobleza baturra* (1935) i *La Dolores* (1939).

Al llarg dels set anys de vida de l'Atlántida, les pèrdues havien anat augmentant de manera que era impossible remuntar l'empresa. El final de la productora no pogué ser més trist i reflex del limitat món de la indústria cinematogràfica: el trencament del comte d'Aybar amb els germans Bauer i la denúncia interposada també per Florián Rey en defensa dels seus interessos, acusant Alfredo Márquez, agent comercial posat per ells de simular que malvenia els films de l'Atlántida quan en realitat ell es quedava els beneficis<sup>341</sup>. Un trist final per a una empresa que s'havia entossudit en portar a la pantalla tota mena de films de contingut popular i moltes sarsueles, el gènere més popular de tots.

## **V.7. GOYA FILMS**

La crítica cinematogràfica donava la benvinguda a la nova cada editora madrilenya, que inicià la seva activitat justament amb aquesta sarsuela:

“Una nueva e importante casa editora, la Goya Films, que cuenta no sólo con fuerte capital para llevar a buen término estas producciones si que también con un escogido grupo de literatos y directores artísticos, creyó que una de las obras que se prestaban a ser llevadas al cine era *La Revoltosa*. Y estimulados para realizar una labor de belleza, en pocos días llevaron a la práctica su proyecto, iniciando con ello la primera etapa de sus trabajos. El sábado 7 de marzo, en el aristocrático Kursaal, nos ofrecieron en sesión de prueba esta producción...”<sup>342</sup>.

*La Revoltosa*, sarsuela en forma de sainet en un acte, llibret de José López Silva i Carlos Fernández Shaw, amb música de Ruperto Chapí. Va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 1897<sup>343</sup>.

L'argument és senzill. L'acció passa a Madrid, al pati d'una casa de veïnat; els homes es deleixen pels amors de Mari-Pepa, una noia que només juga amb ells, deixant-se festejar. Llurs dones i xicotes estan furioses perquè només estan pendents d'ella i les tenen abandonades. Així

---

dos anys.

<sup>341</sup> Martínez, J. op. cit. pàg. 201

<sup>342</sup> *Arte y Cinematografía*, 1925

<sup>343</sup> Llibret Gráficas Gasa – Barcelona, 1958

Gorgonia, Encarna i Soledad decideixen ordir un parany als homes per escarmentar-los i preparen una cita fictícia, a la mateixa hora amb cadascun d'ells i Mari-Pepa. Aquesta en realitat estima Felipe, que correspon al seu amor encara que veu amb ràbia com aquesta "coqueteja" amb altres homes. La nit de la cita, Felipe decideix anar a veure Mari-Pepa, fer les paus i demanar que es casin, però amb la foscor provocada per les dones, apallissa els tres homes, Atenodoro, Cándido i Chupitos, que queden ben escarmentats. Felipe dubta de Mari-Pepa, però Gorgonia explica la veritat del succés.

La versió cinematogràfica, amb una adaptació del llibret original per part del mateix Florián Rey força fidel a l'original, es rodà a lloc típics de Madrid que ambientaven perfectament la trama. Com a operador intervingué Luis Alonso. Participaren en el rodatge Josefina Tapias de qui la crítica destacava la seva precisa comicitat, Juan de Orduña –llavors, joveníssim actor –, a qui anomenaven "El galán de Fontalba", destacant la seva excel·lent actuació, José Montenegro, José Moncayo, famós còmic, Alfredo Hurtado "Pitouto", entre d'altres. Es va estrenar al Teatro Cervantes de Madrid, el 7 de maig de 1925. El distribuïdor fou Jaime Costa, que tenia l'exclusiva per a Catalunya, Aragó i Balers.

## **V.8. FILMS ESPAÑOLA (MADRID)**

Després d'abandonar l'Atlántida S.A. alguns realitzadors i operadors, com Buchs i Josep Maristany van constituir una nova productora, la Films Española de Madrid, essent un dels propulsors econòmics don Juan Manuel de Urquijo. Segons el periodista de la revista *Arte y Cinematografía*, destaca en Urquijo dues circumstàncies personals *Entusiamo manifiesto por la cinematografía española y precisa comprensión del negocio. Así no permitimos decir que de elemento tan importante puede esperar mucho el arte español*. La Film Española havia enviat el seu director artístic, senyor Bosch a visitar els millors estudis cinematogràfics d'Anglaterra i França... A l'administració de la casa, havia entrat don Miguel Ortíz.

Durant aquesta època, Buchs dirigí vàries sarsueles:

*El pobre Valbuena*, humorada lírica en un acte, llibret de Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, amb música de Joaquín Valverde (fill) i Tomás López Torregrosa, havia estat estrenada al Teatro Apolo de Madrid, l'1 de juliol de 1904.

L'argument, més propi d'un vaudeville, tenia aquest argument ambientat en el Madrid, època actual. En una perruqueria hi treballen Paca, Concha i Angelita. Don Salustiano, és el marit de Paca. Per al vespre es prepara una festa, amb un concurs de pentinats inclòs. Entre els organitzadors hi ha Valbuena, un home molt simpàtic però que té la desgràcia de desmaiar-se sovint damunt de les dones, que sol·lícites, l'atenen. Queden sols Valbuena i Salustiano. Aquest li explica que pretén la seva veïna, que està promesa amb Pepe el Tranquilo, un temible i ferotge home. No sap com fer-li arribar una carta que li tramet a la criada, que li fa d'alcaivota. Valbuena li confessa que els seus sobrats desmais li serveixen d'excusa per apropar-se a les dones. Al vespre, mentre Valbuena és a la perruqueria, arriba la carta comprometedora en el moment en que Pepe el Tranquilo ve a preguntar pels preus dels pentinats i promet matar Valbuena, ja que es pensa que és ell qui pretén la seva xicota. Salustiano i Valbuena se'n van a la festa on pensen que enmig del bullici no els trobarà Pepe. Paca guanya el concurs de pentinats. Don Pepe el veu i els atonyina. No vol que la pobre donya Paca pateixi i li diu que, en veure que tenen tan sovint el problema dels desmais, els, amb el seu garrot els ha volgut fer "reaccionar", avís que ells dos entenen a la perfecció <sup>344</sup>.

Aquesta sarsuela havia estat portada a la pantalla per primera vegada per Segundo de Chomón, el 1910, etapa de col·laboració amb Fuster<sup>345</sup>. La segona versió, a cura de José Buchs i fotografia de Maristany, comptà en el repartiment del "caricato" més famós del moment Antonio Gil Varela "Varillas", que havia pres part en nombrosos films dirigits per Buchs, com *Carceleras*, acompanyats de José Montenegro, María Anaya, Ana María Ruiz, María Comendador i Celso Lucio, entre d'altres. Es pot comprovar com un determinat grup d'actors s'havien especialitzat en aquest gènere de films basats en sarsueles. Va ser estrenada el Real Cinema, Príncipe Alfonso, de Madrid, el 27 de desembre de 1923.

*Rosario la cortijera*, en realitat té el nom de *La cortijera*. El llibret era de Manuel Paso i Joaquín Dicenta, música de Ruperto Chapí. Es definí com drama líric en tres actes i es va estrenar al Teatro Parish el 2 de març de 1900<sup>346</sup>.

En una posada de Madrid hi viuen Rosario, Carmela, filla de Prudencia i José, amb Manuel, afillat d'aquest, reconegut torero. Amb motiu de les noces del rei, es fa una corrida on ell ha de torejar. Rafael, un mosso de toros, està promès amb Rosario, però aquesta estima Manuel, que li

<sup>344</sup> *El pobre Valbuena*, juntament a Cañizares, Tejada i Greco, donaren lloc a un grup d'obres del "género chico" anomenat "de los frescos". La novetat havia sorgit a rel de la sessió de benefici per al famós actor Emilio Carreras, amb *El terrible Pérez* l'1 de maig de 1903 al teatre Apolo. El contingut d'aquestes obres era bàsicament una comèdia d'embolic, una peça destinada únicament a provocar el riure del públic, tant per la forma de parlar dels personatges, com per l'absurda comicitat de les situacions. Els seus arguments, il·lògics, picants, giren al voltant de la figura del "fresc", del desvergonyat a qui li han estat descobert les mentires.

<sup>345</sup> Segons les dades del llibre *Vida y teatro de Carlos Arniches*, de Vicente Ramos, Alfaguara, Madrid-Barcelona 1966, el film es rodà el 1912.

<sup>346</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/1928,1930 i 1952

correspon en secret. Garrocha, home rancuniós, provoca la gelosia de Rafael en dir-li que ha vist junts la seva promesa i Manuel. Aquest promet venjar-se. Mentre, la filla d'ells, Carmela, accepta que Varillas, jove picador, que té el vici de la beguda, sigui el seu xicot. Recrimina a Rosario que deixi Rafael per Manuel, ja que ha endevinat el què passa entre ambdós. També els pares, els seus oncles, la renyen perquè temen que passarà algun disgust. Efectivament, Rafael, fustigat pel Garrocha, va congriant odi contra Manuel i el dia que aquest decideix fugir amb Rosario, li surt al pas i el mata, deixant-la a ella viva, perquè visqui amb dolor i deshonra la resta de la seva vida.

La versió cinematogràfica afegí al títol de l'obra el de la protagonista, Rosario però en essència, és fidel al llibret original. Estrenada per al públic al Príncepe Alfonso el 26 d'octubre de 1923, comptà amb el repartiment habitual: Elisa Ruíz Romero "Romerito", Encarnación López "la Argentinita"<sup>347</sup>, Antonio Gil Varela "Varillas", María Comendador, José Montenegro... El rodatge es va fer a Córdoba i a Sevilla.

*Curro Vargas*, drama líric en tres actes, en vers, llibret de Manuel Paso i Joaquín Dicenta, inspirat en una novel·la espanyola, música de Ruperto Chapí, com l'anterior obra, havia estat estrenada al Teatro Parish el 10 de desembre de 1898  
348 349

En un poble de l'Alpujarra granadina, a principis del segle XIX. Curro Vargas va ser recollit de petit pel pare Antonio, després de ser abandonat pel pare de Soledad, que va arruïnar Juan Vargas. Curro i Soledad s'enamoren però impedeix les seves relacions el pare, perquè Curro és pobre. Aquest se'n va a fer fortuna a Amèrica i demana a Soledad que l'espera. Mentre, Soledad es casa amb Mariano, del que té un fill. Retorna Curro Vargas, ric i s'assabenta que s'ha casat i promet venjar-se. Ni la reflexió del qui li ha fet de "pare", el pare Antonio, serveix per evitar la desgràcia. Soledad fa arribar una carta a Curro dient que sempre l'ha estimat. La nit de la festa del poble, Curro ofereix una forta quantitat de diners per ballar amb ella, cosa que no pot evitar don Mariano. Al final del ball, Curro mata Soledad i Mariano a ell, davant l'estupor de tothom.

La versió fílmica, rodada per Buchs a Granada, va ser estrenada al Príncepe Alfonso el 17 de desembre de 1923. La versió era força ajustada al llibret, que de si ja donava prou recursos escènics i dramàtics per a la versió fílmica. Altre cop,

<sup>347</sup> Encarnación López, la "Argentinita" fou una de les artistes de varietats més apreciades pel públic, ja que sabia cantar, ballar i fer paròdies, la qual cosa li donaven una versatilitat en l'escena molt important en el camp artístic. Nascuda a Buenos Aires, de pares espanyols, va debutar el 1910 Justament al teatre Príncepe Alfonso, essent encara una adolescent. Va deixar el camp escènic per dedicar-se a la direcció de ballets a l'estranger. Va morir a Nova York el 1945.

Elisa Ruíz Romero "Romerito" havia començat la seva carrera artística com a cantant de cuplets de moda i actuant en varietés en els primers anys d'aquesta moda.

<sup>348</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/1931,1933, 2581 i 2582.

<sup>349</sup> A l'any següent, s'estrenà al Teatro Apolo una paròdia d'aquesta sarsuela amb el títol *Churro Bragas* en un acte i cinc quadres, en vers, lletra de Enrique García Álvarez i Antonio Paso, amb música de Ramon Estellés. El llibret va precedir per una carta dedicada als autors de la veritable obra i ambientava l'acció a Carabanchel Alto, a principis de l'any de l'estrena.

emprà el grup d'actors ja habituals: Ricardo Galache, Angelina Bretón, María Comendador, José Montenegro, Antonio Gil Varela "Varillas"....

*Diego Corrientes* sarsuela en tres actes, de José María Gutierrez de Alba i música de Ramon de Souza, va ser estrenada el 1856, segons consta al llibret<sup>350</sup>, encara que no diu a quin teatre.

L'acció es desenvolupa a la mateixa època del llibret: Diego és un bandoler que roba els rics per donar-ho als pobres. Soledad viu amb la tia Luisa, que li ha fet de mare adoptiva. Aquella sempre porta un relicari que conté el secret de qui és en realitat. La marquesa del Nardo busca la filla natural del seu germà, que té un anell que conté el mateix secret que el relicari de Soledad. Don Rufo, marmessor de l'herència, contracta el malfactor Juan el Renegado, company de Diego, perquè robi el relicari, ja que no vol lliurar l'herència. El Renegado li pren a Soledad però és descobert per Diego. El corregidor pren a tia Luisa i a Soledad per ocultar un fugitiu de la justícia. El dia del judici, la marquesa defensa l'honor de Soledad i reivindica la paternitat del seu germà, però ja no té la prova, el relicari. Arriba Diego Corrientes portant el relicari, que ha trobat al Renegado, essent pres per la justícia. L'endemà, quan ja està en capella, s'anuncia l'indult reial pel natalici del príncep.

Com es pot comprovar, l'argument, molt propi de la novel·la d'aventures, era adequat per a ser convertit en film. El 1914, Albert Marro rodà per a la Hispano Films una primera versió d'aquesta sarsuela.

La segona versió, a cura de José Buchs per a Film Española de Madrid, va ser rodada el 1924, estrenada el 17 de novembre al lloc habitual del gènere: el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. L'argument va sofrir alteracions per a fer-ne un producte més cinematogràfic, a més de canviar el nom d'algun dels protagonistes com la noia que és diu Soledad a la sarsuela i al film Consuelillo; el de la marquesa, del Nardo a la sarsuela i del Campo al film, i el de la tia, Luisa en una, Elvira en altre. Altres llicències foren que la noia no regala el relicari a Diego – prova de la identitat de filla natural del marquès del Nardo, cosa que ella desconeix – sinó que li és robat per "El Renegao" a instàncies del marmessor de l'herència, Don Rufo, quan al film s'inventa l'alcalde malfactor. Tampoc s'ajusta al llibret original ni el començament, en el que Diego s'escapa abans de l'execució, ni l'assalt a la carrossa de la marquesa, que comportaren el rodatge d'escenes de molta acció cinematogràfica, ni el final, que era més propi de l'època en que fou escrita: el perdó reial just abans de ser executat Diego pel natalici reial. Els actors

---

<sup>350</sup> Imprinta de C. González, Madrid 1856, llibret a la SGAE de Barcelona.

d'aquest film foren José Romeu, Celia Escudero, José Montenegro, José Valle entre d'altres.

### **V.9. PRODUCCIONES FORNS-BUCHS (MADRID)**

La darrera etapa de films de sarsuela rodats en aquesta dècada per Buchs, va ser amb la col·laboració de Fornis i essent el productor Gerardo Martínez de Vargas. Una data important és que en aquesta etapa Buchs no comptà amb Josep M. Maristany com a fotògraf, sinó que entra al seu equip Agustín Macasoli.

El primer film d'aquesta etapa va ser *Los aparecidos*, sarsuela còmica en un acte, original de Carlos Arniches i Celso Lucio, amb música de Manuel Fernández Caballero<sup>351</sup>, essent estrenada al Teatro Apolo de Madrid, el 23 de febrer de 1892.

Sinopsi:

La nit de difunts, el tio Perico ha vist l'ànima de l'usurer del poble, el tio Lechuza, vagant prop del cementiri i alerta l'alcalde per tal de fer-li-ho saber. Aquest reuneix un grup de "valents" del poble per tal de cercar-la. Entre ells, es troba Crispulo, el sagristà, enamorat de Rosa contra la voluntat dels pares d'ella, el Tío Moro i la tía Nasia. Del poble del costat, ha fugit un actor, abillat tot blanc com l'estàtua del Comendador de *Don Juan*, que és qui en realitat es pensen que és l'ànima. Tots acaben a casa del Tío Moro per diverses circumstàncies, en Crispulo per festejar la Rosa, l'actor per amagar-se, el Tío Moro, alcalde i el secretari per tal de perseguir l'ànima. Un cop tots allí, es descobreix la veritat de l'ànima en pena.

El film, rodat el 1927 i estrenada al Monumental Cinema de Madrid, comptà entre el seu repartiment amb Amèlia Muñoz, María Comendador, José Montenegro, Julio Castro, José María Jimeno... constatant que alguns actors, malgrat el canvi de productora, continuaven essent l'equip predilecte de Buchs.

Pel que fa a la versió cinematogràfica és força semblant: En un poble s'hi reuneixen les forces vives perquè han vist una ànima en pena vagant. L'alcalde ordena que tothom es tanqui a llurs cases mentre el secretari i el Moro cerquen l'aparegut, circumstància que aprofita Crispulo per a festejar la filla d'aquell. A la sinopsi del *Catálogo del cine español* s'observa una errada que resideix en la figura que aquí anomena "el moro", quan en realitat és el pare de Rosa, anomenat el Tío Moro, però que no àrab.

---

<sup>351</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/13.046



La següent producció que abordà fou la de *Pepe Hillo*, sarsuela en quatre actes, original de Ricardo Puente Brañas i música de Guillermo Cereceda<sup>352</sup>. Va ser estrenada al Teatro de los Bufos Arderius<sup>353</sup>, l'1 d'octubre de 1870.

Resum de l'argument: Ramon de la Cruz, l'escriptor de sainets, surt com a protagonista d'aquesta obra. Comença l'escena menjant tots els pobres la "sopa boba", acudint-hi també ell, per necessitat. Es troba amb Pepe Hillo, el torero. Aquest, casat amb Dolores, va afillar-se una nena, anomenada Rosita, filla il·legítima d'un noble, el marquès del Campo, cosa que ells desconeixen. Una gitana prediu a Pepe Hillo que un setè toro el matarà. Ha oblidat l'escapulari que Dolores li fa posar i li dona el que ella custodia, que és robat i portat a una estafadora, anomenada beata Clara, que li retorna a canvi de diners. La filla del marquès, Felisa, ha descobert per una carta la notícia de que té una germana, que és Rosita i va a demanar-la a Pepe Hillo. Aquest la lliura i tot acaba bé.

José Buchs, amb la col·laboració de Joaquín Alcalde de Zafra, va adaptar el guió de la sarsuela per a fer-ne el film. Segons resum de l'argument extret del *Catálogo de cine español* en el film és el següent:

"Drama taurino: La lucha cruel entre dos amores, el de la "Primorosa", mujer castiza locamente enamorada de Pepe, y el de una muchacha inocente y noble que ofreció a este su amor purísimo, son el tema del drama encarnado en la vida de un torero. Una barrera infranqueable, la de los prejuicios de clase, levantándose entre los enamorados, muriendo ella entre los acogedores muros conventuales y haciéndose matar él por un toro negro en la tarde del 11 de mayo de 1801"<sup>354</sup>.

Com es pot comprovar, apart de la coincidència que Pepe Hillo és un torero, no en té cap més, però sí que en canvi, reuneix tots els tòpics de la moral de l'època: l'enfrontament entre dos amors, el libertí i l'honest, representats per "la Primorosa", dona de classe social alta i una jove pura, però pobre, que acabarà reclosa en el convent per "expiar" la culpa. El protagonista, el torero, que prefereix redimir la seva deixant-se matar per un toro. No coincideix ni la data de l'acció ja que aquí ho situa el 1801 i el llibret va ser escrit el 1870.

---

<sup>352</sup> Llibret Alonso Gullón Madrid 1875, SGAE de Barcelona

<sup>353</sup> Francisco Arderius, nascut el 1836, d'origen català, havia estat pianista del cafè Minerva i membre del cor del Teatro de la Zarzuela de Madrid, on residia. Va fer estada a París en els moments en que triomfava a l'*opérette comique* i les obres bufes d'Offenbach, que es burlaven amb especial gaudi de les obres mitològiques i temes "consagrats" de l'òpera seriosa. Arderius prengué bona nota de l'èxit que suposava aquella novetat i pensà en adaptar obres per a l'escena espanyola, amb temes propis. El 15 de setembre de 1866 va crear l'anomenada Compañía de los Bufos Madrileños. La primera obra que presentà fou *El joven Telémaco*, paròdia sobre un tema mitològic d'Eusebio Blasco i José Rogel, que no cal dir, va ser objecte immediata de censura. Vegi's el capítol dedicat a la censura sobre els llibres.

<sup>354</sup> *Catálogo del cine español*, 1921-1930, pàg. 118

El repartiment va canviar una mica dels habituals: Ángel Alcaraz, María Caballé, Blanca Rodríguez, María Antonieta Monterreal, Emilio Santiago entre d'altres. Els exteriors van ser rodats a la Plaça de Carabanchel, a la Carrera de San Francisco, al palau de Don Santiago Alba, a l'El Escorial i a la finca de José María Alonso Pesquera, que també surt d'actor en el film.

*El rey que rabió*, sarsuela còmica en tres actes i vuit quadres, llibret de Miguel Ramos Carrión i Vital Aza, música de Ruperto Chapí, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 20 d'abril de 1891<sup>355</sup>.

L'argument té tot el caire de conte, amb final feliç digne d'una *Ventafocs*. El jove rei d'un país desconegut, en el que malgovernen militars i buròcrates en nom seu, tenen el poble sotmès amb forts impostos. El rei està convençut en canvi que és la mar de feliç, decideix abillar-se com un pastor i anar a comprovar com viu el seu "estimat" poble. Alarmats per tal notícia, els seus capitosts faran el possible per evitar que s'assabenti del descontentament popular i decideixen, com "gats amb botes", anticipar-se als indrets on ha d'anar el monarca per subornar tothom. Pel camí, el jove rei s'enamora de Rosa, la neboda de l'hostaler, a la que pretén el totxo del seu cosí Jeremías. Arriba *la Recluta* mentre el rei és a l'hostal i ell, Jeremías i el general, també disfressat de pastor, marxen al servei militar. Rosina, amb l'excusa de veure son cosí, arriba al quarter perquè vol comprovar si el jove l'estima encara. El rei –pastor li promet amor etern i fugen tots dos per anar a fer de segadors. Allí els ha seguit Jeremías. Hi ha un embolic pel qual es pensen que el fugitiu –el rei – és en Jeremías, que acaba de ser mossegat pel gos del mas. Portat a palau, es reuneix el consell de doctors per dictaminar si el gos ha contret la ràbia, en un número coral molt graciós i irònic. Rosa també hi va per demanar perdó al rei per al seu promès, desconeixent la veritat. Es troba davant ell i es pensa que ha estat burlada però el rei la nomena comtessa i proclama davant la cort que ella és la dóna escollida per a ser la seva muller.

L'argument de la sarsuela ja donava força de sí, si més no, s'allunyava dels toreros, encara que oferia un veritable conte en el què la monarquia s'aliava amb els seus súbdits, segellant l'aliança de classes amb el casament. Ratllant ja l'etapa del sonor, segons el *Catálogo del cine español* el mateix Ruperto Chapí va fer una adaptació de la música de la sarsuela<sup>356</sup> per al film per a la seva estrena, que tingué lloc el 20 de juliol de 1929 als Salones de Madrid Film. Conservà en el repartiment alguns actors que ja havien treballat amb ell com Juan de Orduña, José Montenegro, Amelia Muñoz, José Ballester, Pedro Barreto... L'escena del saló del tron, on el rei proposa als seus capitosts que vol marxar a veure el seu

<sup>355</sup> Biblioteca Nacional de Madrid T/ 4.714

<sup>356</sup> Malauradament, les partitures de les versions cinematogràfiques es donen per perdudes. Enguany, només resta la de *Carceleras*, *La hija del Mestre* i *La Dolorés*. És més que probable que la majoria d'aquest films s'acompanyessin amb les reduccions a piano i adaptacions musicals del propi autor de la música.

país, es rodà a l'Ajuntament de Madrid i altres escenes a Aranjuez, als seus jardins i Palau Reial<sup>357</sup>.

La darrera producció de Buchs d'aquesta dècada fou *El guerrillero*, sarsuela en tres actes i vers de Federico Muñoz, amb música de varis autors: Arrieta, Fernández Caballero, Chapí, Llanos i Brull. Havia estat estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 9 de gener de 1895. Hi havia una versió anterior amb el llibret escrit per Luis Mariano de Larra, estrenada l'any anterior, 1884.

L'acció té lloc a Vitòria el 1815, durant la Guerra del Francès. El protagonistes són Elena, Pilar, Carlos (el guerriller), el Cuervo (el capellà), el comte de Valle-Umbrío, el baró, el capità don Hugo, soldats francesos, guerrillers, camperols. Elena, filla de comte, que la vol casar a contracor, s'enfronta al pare i li retreu el submissió a l'invasor i la manca de recolzament a la lluita dels guerrillers contra l'exèrcit de Bonaparte. Reben la visita del capità francès que ha de registrar tots els casals i masos per mirar que no hi hagi guerrillers amagats. Qualsevol que es trobi, serà afusellat. Elena canta una romança defensant-los. Pilar, la seva germana ha sortit del convent perquè els guerrillers hi han entrat suplicant protecció i els francesos, en descobrir-ho, han amenaçat de cremar-lo. Carlos, el cap dels guerrillers, es refugia a casa d'Elena, essent protegit per ella. Sorpresos pel pare i després pel capità, el fan passar per promès de la jove. Arriba Pilar que reconeix en ell el jove guerriller. Amb l'esdeveniment dels successos, són el comte i les filles que van a cercar refugi a la cova de Carlos. Finalment es retira l'exèrcit francès i proclamen la llibertat d'Espanya, recordant els fets del Dos de Maig, de Saragossa i Bailén<sup>358</sup>.

Durant anys es desenvolupà la guerra de guerrilles per part de persones del poble, revoltat contra els seus propis i inoperants dirigents, gairebé sense exèrcit regular, que no sols resistí, sinó que triomfa en els camps de batalla. Sorgits de les classes populars, que coneixien molt bé el terreny i fustigaven l'enemic francès amb èxit, destaquen les figures de Juan Martín Díaz, el Empecinado, que era mosso de mules; Manso, moliner; Mina, camperol; Jáuregui, pastor... crearen nombroses partides guerrilleres a Conca, Guadalajara, Llevant, Catalunya, Navarra... Aquest personatges assoliren amb el temps la idealització com a herois, romanent en el sentir popular. Per aquest motiu, guerriller mai ha equivalgut a malfactor, sinó ben al contrari: un revolucionari i defensor de la pàtria.

El tema era, doncs, interessant. Buchs rodà el film amb la producció de Oliván – Monís, Madrid, a Alcalà de Henares. L'argument, però, va bescanviar el protagonista, un guerriller navarrès Carlos per Juan Martín, el Empecinado. Entre

<sup>357</sup> González, P. op. cit. pàg. 130

<sup>358</sup> Institut del Teatre. Fons Sedó, reg. 27.459

el repartiment, figuren els actors Julio Rodríguez, Amelia Muñoz, Manuel San Germán, Amparo Perucho i comptà amb la participació del Regiment d'Infanteria de Lanzarote i els de Cavalleria del príncep i la reina<sup>359</sup>. No deixa de sorprendre la participació "reial" si es té en compte que l'argument de la sarsuela dignifica els guerrillers i no pas els seus caps, ni els reis ni militars.

## **V.10. PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA (PACE)**

Durant la dècada dels anys vint, és una de les productores més addictes a escollir per a temes dels seus films els arguments de sarsueles, moltes d'elles portades anteriorment a la pantalla altres productores i directors. Figurant amb el nom sol de PACE o aliada amb altres, com Ebro Films o amb coproducció com amb la Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa encarregà la realització de cinc films, tots ells dirigits pel seu director més preuat: Maximiliano Thous.

### **V.10.1. Maximiliano Thous Orts:**

(Astúries 1875 - València 1947)

El primer film d'aquesta productora en aquesta etapa fou una altra versió de *La Dolores*, drama líric en tres actes de Josep Feliu i Codina i música de Tomás Bretón, estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 16 de març de 1895<sup>360</sup>.

L'argument, analitzat exhaustivament al darrer capítol, narra el drama passional d'una dona que s'ha lliurat a l'home estimat que després l'abandona. Per fugir de la maledicència del veïnat, se'n va a servir a un hostal on el jove seminarista Lázaro, aferrat de la mestressa, s'enamora d'ella. La trobada amb l'antic amant, en Melchor, el desig de venjança de Dolores, que fingeix deixar-se festejar amb tots els homes que l'assetgen i la defensa de Lázaro, que l'estima de veritat, provocarà un dramàtic desenllaç en el que aquest matarà Melchor<sup>361</sup>.

<sup>359</sup> González, P. op. cit. pàg. 78

<sup>360</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 14.274 i 50.210

<sup>361</sup> Salvador María Granés va escriure una paròdia d'aquesta obra intitulada *Dolores...de cabeza*, amb música de Luis Arnedo, que s'estrenà al Teatro Apolo el 13 d'abril del mateix any. Al llibret es diu que es tracta d'un judici crític de la premsa de Madrid i situa l'acció a Carabanchel de Enmedio. T/ 1.823

També hi ha una altra paròdia del drama de *La Dolores* amb el títol de *La Lola* escrit en vers per Artur Guasch Tombas i F. Dalmases Gil, amb música de Ricardo Giménez, que s'estrenà al Teatre Novetats de Barcelona el 21 de desembre de 1894 T/2.181.

Per encàrrec de Films Barcelona, Fructuós Gelabert amb Enric Giménez havia rodat ja una primera versió de *La Dolores* el 1908. El tema estava dotat dels suficients atractius dramàtics i contenia tots els tòpics recurrents apreciats per la societat del moment (enfrontament d'amors, una dona seduïda i abandonada, un seminarista que vol deixar el seu camí per amor, curses de braus... i com no podia faltar, la venjança consumada amb la ganivetada i mort de l'ofensor).

Maximiliano Thous, després d'haver fet al guió les pertinents modificacions per a fer un producte més cinematogràfic, endegà el rodatge del film el 1923 encomanant la fotografia a Josep Gaspar i Serra. El rodatge d'exterior es va fer a les localitats on es desenvolupà, segons el llibret original, el drama passional. L'equip es traslladà a Calataiud, Daroca, Terol i també a la plaça del poble de San Mateo, a Castelló. A l'equip artístic comptà amb Ana Giner, Leopoldo Pitarch, José Latorre, Francisco Villasante, actors i actrius que veurem també en altres films de sarsuela.

La segona sarsuela que abordà fou *La bruja*, sarsuela en tres actes, en prosa i vers, de Miguel Ramos Carrión i música de Ruperto Chapí, estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 10 de desembre de 1887<sup>362</sup>.

L'acció té lloc als tres darrers anys del segle XVII. El 1r i 2n acte, a la vall del Roncal i el 3r, a Pamplona. A casa de Magdalena, vídua mare de Rosalía i Leonardo, afillat seu, es troben al vespre vilatans per explicar llegendes a la vora del foc. Parlen d'una bruixa que viu al castell i de qui se n'expliquen coses fantàstiques. Esperen Leonardo que, com cada vespre, ha sortit a caçar. Rosalía i Tomillo, pobre pastor, estan enamorats però la mare li diu que no es casarà amb ella fins que no aconsegueixi cent doblons d'or. Leonardo explica a Tomillo que ha vist una dona bellíssima nedant al llac i que desesperat la cerca cada nit. Leonardo també ha vist la bruixa que li diu que la noia que ha vist serà per ell. Aquest i Tomillo convoquen la bruixa i aquesta hi acudeix fent el miracle de donar una bossa amb els cent doblons necessaris per a què Tomillo es pugui casar amb Rosalía. Quan Leonardo i la bruixa es queden sols, aquesta li confessa que és ella la jove, que pateix un encanteri i que només retornarà a la seva edat quan un home ple de fortuna i renom l'estimi. Leonardo se'n va a lluitar a Itàlia amb la promesa de retornar convertit en un home de vàlua. Tomillo i Rosalía s'han casat i han tingut fills. Mentre, la bruixa ha continuat fent bones accions per a protegir el poble. En plena festa, arriba l'Inquisidor amb ordre de prendre-la. Arriba també Leonardo d'Itàlia, ja capità, es troba la vella bruixa que instants després es converteix en la jove que estima. Ella és Blanca d'Acevedo, disfressada de bruixa per a protegir-se al morir el seu pare. Però la Inquisició la tanca en un convent. D'allà la salven Leonardo, disfressat de frare exorcizador, la mare, Rosalía i Tomillo, disfressats de bruixes. Es rep la notícia que ha mort Carles

<sup>362</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 8.214 i 11.878

II, el Hechizado i amb ell, la Inquisició. El fals frare assegura a la mare superiora que aquella serà la darrera bruixa<sup>363</sup>.

L'argument contenia suficient recursos cinematogràfics i fantàstics per a que fos d'interès per al públic. Amb la col·laboració de la Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa endegà el rodatge el mateix any que l'anterior (1923) essent la fotografia d'Enrique Blanco. Encara que l'argument es desenvolupa a Navarra, es rodà a la València, a la cartoixa de Portacoeli<sup>364</sup>, entre altres indrets.

Apart de la necessària adequació del guió per al cinema, l'argument continuà essent fidel a l'original. Els actors i actrius, el més famosos del moment com Lola París, Leopoldo Pitarch, Francisco Villasante, Concha Gorgé, María Mercader... alguns ja habituals de l'equip predilecte de Thous.

La següent sarsuela escollida fou *La alegría del batallón*, conte militar en un acte de Carlos Arniches i Félix Quintana, amb música de José Serrano, estrenada l'11 de març de 1909 al Teatro Apolo<sup>365</sup>.

En un poblet de la serra del Mestrat, a València, durant la segona guerra carlina. A casa d'en Tòfol hi ha hostatjats un grup de militars, entre els que es troba Cascales, "l'alegría del batalló". També s'hi troba Rafael Montoya, gitano casat amb Dolores i reclutat per força, amb qui té un fill. Rafael vol tornar amb ella i per aconseguir diners, roba la creu de la Verge de Lucena. Es confessa culpable i es pres. Cascales, per salvar-lo, s'inventa un miracle de la Verge que li lliurà voluntàriament la creu a Rafael per ajudar-lo, salvant-se de l'execució.

La tercera producció cinematogràfica de PACE amb la Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa, de Madrid, fou rodada el 1924 per Thous en terres valencianes, a Múrcia i a Granada, amb la fotografia altre cop de Josep Gaspar. L'adaptació cinematogràfica del guió fou a càrrec del mateix director, que comptà amb els habituals actors com Ana Giner, Leopoldo Pitarch, Francisco Gomez, Arturo Terol i Julio M. Simón, entre d'altres.

*Nit d'albaes*, drama líric en tres quadres, bilingüe<sup>366</sup> i en vers, original de José Guzmán Guallar i música de Salvador Giner, va ser estrenat el 14 de novembre

<sup>363</sup> També *La bruja* tingué una paròdia, una sarsuela bufa en un acte i cinc quadres, de Gabriel Merino i música de Luis Arnedo, estrenada al Teatro Martín el 10 de març de 1888, que situava l'acció en un poble desconegut i a l'època actual de l'obra.

<sup>364</sup> En aquest lloc s'havia filmat l'eclipsi de sol de 1905, entre altres indrets.

<sup>365</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 18.131 i 50.205

<sup>366</sup> Concreció que figura al llibret, Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 15.579

de 1900 al Teatre de la Princesa de València. Amb la col·laboració d'Ebro Films a més de PACE, Maximiliano Thous va endegar el rodatge d'aquest film, que s'estrenà el 14 de desembre de 1925 al Gran Teatre de València. Els seus col·laboradors foren: Ana Giner, Leopoldo Pitarch, Antonio Gil Varela "Varillas", José Latorre, Francisco Villasante, Arturo Terol...

Caldria fer unes precisions sobre aquest film des l'aspecte musical, ja que hi ha certa confusió en qualificar-lo de poema simfònic. El drama líric en que es basava aquest film va ser escrit, tal com hem vist, per José Guzmán Guallar, al que va posar música Salvador Giner i Vidal. Aquest músic, considerat un veritable patriarca de la música valenciana, havia nascut a València el 19 de gener de 1832, fill d'un violinista que va intentar d'impedir que es dedicés a tan poc productiu ofici. Amb l'ajut de la mare, va iniciar la carrera musical. Animat, per la popularitat de la sarsuela es va traslladar a Madrid, on obtingué reconeixement fins al punt que la Diputación de Madrid li encarregà una missa de rèquiem en la mort de la reina María de las Mercedes. La producció de Giner abarca tots els gèneres, des d'himnes a poemes simfònics, basats en melodies del poble valencià, entre els que figuren *Una nit d'albaes*, *L'entrà de la Murtra*, *El festín de Baltasar...* fins cantates com *La feria de Valencia* interpretada a la seva ciutat natal el 1871 per un conjunt de més de vull-cents intèrprets, entre banda, orquestra i cor. En el camp de la música teatral, va compondre òperes com *El fantasma*, *Sagunto*; sarsueles *¿Con quien se casa mi mujer?* (1875), *El rayo de sol* (1883), *Los mendigos* (1896)... i *Nit d'albaes* (1900). És a dir, escriví un poema simfònic que té el títol de *Una nit d'albaes* i anys més tard, una sarsuela que es digué *Nit d'albaes*, música que composà per al text de José Guzmán<sup>367</sup>. Aquesta coincidència va provocar que a la premsa de l'època hi hagués certa confusió amb qualificar aquest film de poema simfònic, quan en realitat, és una sarsuela, tal com es constata a les publicacions cinematogràfiques de l'època com en *Arte y Cinematografía*, de l'any 1928:

"Noche de Alboradas: estrena el 22 de febrero de 1928 en el Pathé Cinema... la soberbia producción española, de costumbres nacionales, editada por Ebro Films. Dirigida por Maximiliano Thous y interpretada por Ana Giner y Leopoldo Pitarch.

Soberbios paisajes y maravillosas vistas de la costa levantina.

Algunas de las populares coplas de Noche de Alboradas:

<sup>367</sup> Alier, Roger, *El libro de la zarzuela*, Daimon Barcelona

*A la mujer que tú quieres / Voy a cantarle alboradas.  
Tu cantarás la gallina / En el corral de tu casa.  
Aquí a la puerta me siento / Que al guapo que la aguardaba  
Su madre le dio de azotes / Y está escondido en la cama.  
Esta puerta está tomada / Porque la defiende un bravo.  
Aquel que vaya de ronda / Que cante y pase de largo.*

Esta película se exhibirá próximamente en un teatro de Barcelona, tomando parte cantadores, bailadores y profesionales de la jota valenciana. Adaptando además a toda orquesta el poema sinfónico que para la misma compuso el maestro Salvador Giner”<sup>368</sup>.

*Moros y cristianos*, sarsuela de costums valencianes, en un acte, dividida en tres quadres, llibret original del mateix Maximiliano Thous Orts i Elías Cerdá<sup>369</sup>, amb música de José Serrano, va ser estrenada al Teatro de la Zarzuela de Madrid el 27 d'abril de 1905<sup>370</sup>.

L'acció s'esdevé a Alcossera, suposat poble de la comarca alcoïana. En l'esmentat poble es fan els preparatius de la festa de moros i cristians. Com mana la tradició, sempre són els moros que, mercès al miracle de sant Rotuni, perden i es rendeixen als cristians. A aquesta festa han acudit una dama francesa amb els seus dos fills, la petita Lili i el jove Gaston. Melchor, segon les informacions del seu fidel criat Toni, es tem que la seva muller Amparo li és infidel, però desconeix la identitat de l'amant. En efecte, Amparo es veu amb Daniel. Ella dubta entre la fidelitat a l'espòs i la passió per aquell. La nit de guàrdia al castell moro, on ha de romandre Melchor, aquest demana a Toni que vigili la seva dona. Quan és fora, arriba Daniel i demana a Amparo el seu amor, però en ésser descobert per Toni hi ha una lluita, de la que aquell en surt amb unes esgarrinxades al coll ben evidents. Toni avisa el seu amo del què ha passat. Quan arriba el capità cristià Daniel, Melchor veu les seves ferides, que li fan avinent qui és el seu rival; l'estreny fortament al coll i el mata, davant l'estupor general. Per una vegada, han guanyat els moros.

El mateix coautor del text, va voler portar-la a la pantalla vint-i-un anys més tard, però l'argument reduït del llibret quedava massa petit per un film. Així, el va dividir en tres parts, en la que inclogué una acció novel·lesca, amb gran lluïment d'exterior i localitzacions. No va arribar a ser estrenada al seu moment i la desviació del pressupost inicial suposà el trencament de la productora PACE amb Thous. Al repartiment d'actors i actrius l'equip més o menys habitual: Ana Giner, Leopoldo Pitarch, Ramon Serneguet, Francisco Villasante, Arturo Terol... Per l'innegable interès d'una adaptació d'un petit llibret a un film de durada molt superior a la convencional de l'època i per l'enorme despesa que suposà, vegi's el capítol darrer dedicat a l'anàlisi exhaustiva del film.

<sup>368</sup> González, Palmira, *Catálogo del cine español 1921-1930*, Filmoteca Española

<sup>369</sup> En els llibrets que figuren a continuació el nom és una vegada Elías i un altre Agustín. En el *Catálogo del Cine español*, el nom de Cerdá és Enrique.

<sup>370</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 16.863 i 50.215



### **V.11. RAFAEL SALVADOR FILMS:**

Aquesta productora també va encarregar la producció de dues sarsueles: *El puñao de rosas* i *Rejas y votos*.

*El puñao de rosas*, sarsuela de costums andaluses en un acte i tres quadres, de Carlos Arniches i Ramón Asensio Mas, amb música de Ruperto Chapí, havia estat estrenada el 30 d'octubre de 1902 al Teatro Apolo<sup>371</sup>. Amb un senzill argument, l'enamorament del pobre camperol discapacitat Tarugo que, enamorat de Rosario, essent víctima de la seva burla, roba les roses de l'altar de la Verge per a lliurar-les a la noia. En adonar-se de que ha estat motiu de riota, abandona la finca i retorna les roses a la Verge.

El 1910 Segundo de Chomón ja havia portat a la pantalla aquest argument. La segona versió que produí i dirigí el mateix Rafael Salvador el 1923, va comptar amb els actors següents: Amalia Sanz, Angeles Ortiz, José Ortega, Pedro Fernández Cuenca i Pablo Álvarez Rubio. Va ser estrenada al Teatro Goya de Madrid el 15 de gener de 1924.

*Rejas y votos* fou la segona part de la sarsuela *Carceleras*, escrita el 1902 per Ricardo Rodríguez Flores i música de Vicente Díez Peydró. Com s'ha dit, tal fou l'èxit d'aquella que decidiren escriure la continuació. A diferència de la primera, a la que havien posat el qualificatiu de drama líric en prosa, li posaren el nom de sarsuela, en un acte i quatre quadres, en prosa i també vers. Va ser estrenada en versió lírica el 27 de novembre de 1907 al Teatre Ruzafa de València.

Resum de l'argument: Córdoba. Soleá està reclosa en un convent després que l'home que l'estima, Jesús, va ser empresonat per haver assumit el crim contra Gabriel que ella va cometre; espera professar l'endemà. Lola, filla de don Matías, el cacic enamorat de Soleá, causant de la seva dissort, ha fet portar a través del tio Chupito, pare adoptiu de Soleá, una llima aconseguint Jesús fugir de la presó. Sabent que Soleá vol professar, aconsegueix parlar amb ella, demanant-li que fugi amb ell. Don Matías es troba amb Jesús i li assegura que si no és d'ell, no serà de ningú. Lola, que estima Jesús en secret, va al convent acompanyada d'aquest i del tio Chupito, amb el pretext d'acomiar-se de la novícia. En realitat, es canvia el vestit amb l'hàbit de Soleá, que fugi amb el seu amor, quedant-se al convent Lola, davant la desesperació del seu pare don Matías.

La versió cinematogràfica, produïda i dirigida pel mateix Rafael Salvador el 1927, s'estrenà al Teatro Pavón de Madrid el 1928. *Carceleras*, portada a la pantalla per

<sup>371</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 42.084, núm. 13

José Buchs el 1922, obtingué el mateix èxit consecutiu que havia tingut anys abans la versió lírica, com també es produí amb *Rejas y votos*<sup>372</sup>.

Les sarsueles reconvertides en films assoliren l'èxit de públic suficient per a què moltes productores incloguessin en les seves produccions algun o altre títol de sarsuela. Algunes amb una producció superior als sis films; altres només amb una. La descentralització de les productores a zones perifèriques afavoriria que durant uns quants anys València sigui un punt important, donant-se produccions úniques també a Galícia, etc.

## **V.12. CELTA FILM (VIGO)**

La producció cinematogràfica arribà a diversos indrets de l'Estat espanyol. Un d'aquest, a Galícia, on els temes propis eren un probable èxit de taquilla.

*Maruxa*, ègloga lírica en dos actes, amb lletra de Luis Pascual Frutos i música d'Amadeu Vives fou estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 28 de maig de 1914<sup>373</sup> <sup>374</sup> i poc després en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. L'acció de l'obra es desenvolupava a Galícia, en l'època actual de la seva creació.

La pastora Maruxa es troba enjogassada amb la seva ovella Linda, trobant-se amb el pastor Pablo, que la festeja. Rufo, el majoral, els sorprèn i ambdós fugen fent-li riota. Rosa, la propietària de la finca, és assetjada per Antonio, el seu cosí, a qui ella rebutja. Rosa invita Pablo que li expliqui el seu amor per Maruxa i en un moment d'expansió, abraça i besa al jove, deixant-lo confós. Mentre, Maruxa ha perdut la seva ovella. Rosa, en un intent de separar els dos enamorats, s'emporta Maruxa al seu servei, causant la desesperació de Pablo. En el segon acte, Rufo porta una carta de Pablo que és llegida per Antonio en veu alta. Maruxa demana a Rosa que li escrigui, citant-lo a un lloc i hora, però posa una altra hora per aconseguir seduir el pastor. Mentre, Antonio ha aconseguit prendre la carta a Rufo amb la intenció de seduir Maruxa. Rufo aconsegueix que els dos joves es trobin en lloc segur. Quan tots dos han marxat, arriba Antonio que disfressat de pastor es troba amb la seva cosina Rosa que també s'ha abillat de pastora. En la foscor de la nit,

<sup>372</sup> Encara hi ha una altra sarsuela popular *La última carcelera*, en dos actes i quatre quadres, en prosa i vers d'Antonio i José Ramos Martín i música de Manuel Penella, estrenada el 3 d'abril de 1926 al Teatre Novedades. Cada quadre correspon a una situació diferent i la primera versa sobre Gabriel, que explica perquè ha complert el 15 anys de presó. El primer i darrer acte, es desenvolupen en un presó de Catalunya i els altres, a Madrid.

<sup>373</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 5.035

<sup>374</sup> L'èxit assolit per *Maruxa* el dia de l'estrena fou tal que el músic fou tret al damunt de les espatlles del públic, com si d'un torero es tractés. Amb aquesta obra, la fama de Vives va arribar arreu de l'Estat espanyol i a Amèrica.

s'abracen i festegen, quan de sobte mercès a la llum de la lluna se n'adonen que lluny, hi ha Maruxa i Pablo. En veure la realitat, Rosa plora de despit i Antonio, avergonyit, lamenta el seu desengany.

El productor Ernesto González va encarregar la direcció del film a Henry Vorins, que el rodà l'any 1923. L'argument va ser retocat, ja que de per sí, no donava excessives possibilitats cinematogràfiques i de l'obra lírica, amb un llibret certament fat, només es salvava l'excel·lent música d'Amadeu Vives. Per aquest motiu Ernesto González va fer una adaptació del guió que amplià amb una arribada de Rosa, la neboda rica, a l'aldea de Maruxa i amb un final feliç i més ensucrat, tant per a la parella pobre, els pastors com la dels senyorets Rosa i Antonio que en l'escena final d'embolic se n'adonen que s'estimen, mentre que a la sarsuela el final és per a ells frustrant. El repartiment artístic fou a càrrec de Florián Rey, molt jove, Paulette Landais, Elvira López, José Mora i José Aguilera en els principals papers. L'estrena fou al Cine Goya de Madrid l'11 de novembre de 1923. La crítica cinematogràfica va defensar el film dient que

[...] es una composición espléndida de paisaje, en el que los personajes se mueven obedeciendo al estímulo del color del cielo de un azul suave y a las mansas tonalidades de la campiña de un verde claro. Las pasiones no se desbordan ni los sentimientos se alocan y atropellan. Todo en 'Maruxa' es apacible, sencillo, ingenuo, hasta la intriga. Y la música pone colofón guiando las conductas, atemperándolas con sus notas aterciopeladas, sin estidencias ni compases inarmónicos [...]"

Malgrat aquesta favorable opinió, el mateix periodista començava a detectar cert estancament en els temes procedents de la sarsuela:

"Ya que tales pruebas de capacitación han dado los directores de estas películas -es refereix a *Rosario, la cortijera, La Dolores, La verbena de la Paloma* i *Los guapos*-, sería plausible que se lanzacen a obras de más empuje, eligiendo temas universales, con lo cual podría conseguirse que la industria naciente, adquiriese auge poniéndose en condiciones de competir con la cinta extranjera. Precisamente, América, donde algunos films españoles fueron recompensados con la fervorosa aquiescencia del espectador, no daría sino facilidades al que se propusiera conquistar su mercado, y con esto acaso se lograra desterrar al yanqui peliculero de aquellos países hermanos y al mismo tiempo obtener una positiva ganancia en el comercio cinematográfico"<sup>375</sup>.

---

<sup>375</sup> *Arte y Cinematografía*, 1923

### **V.13. EDICIONES MARICAMPO (MADRID)**

El director Fernando Delgado va dirigir la seva primera sarsuela per aquesta productora: *Los granujas*, sarsuela en un acte i quatre quadres, en prosa i vers, de Carlos Arniches i José Jackson Veyán, amb música de Joaquín Valverde Sanjuán i Tomás López Torregrosa que s'havia estrenat el 8 de novembre de 1902 al Teatro Cómico<sup>376</sup>.

Resum de l'argument: A les rodalies de Madrid, on encara hi ha coves, hi viuen una colla de captaires, de "granujas", com s'anomenen ells mateixos. Un d'ells, el Cañamón ha tornat a la cova amb una troballa insospitada, un nadó i ha demanat a la Pirris que el cuidi. Cañamón els ensenya la criatura i tots es comprometen a treballar per a tenir-ne cura. Cañamón ha recollit el nadó del portal d'un palauet on l'ha deixat una dona. L'ha seguit i ha vist on vivia. L'endemà, vol esbrinar per quin motiu ha estat abandonat. A la pobre casa de veïnat hi viuen el senyor Damián que fa adobs a la roba i Carmen que ha tingut un fill il·legítim d'un home que no vol reconèixer la seva paternitat. Cañamón fent el tafaner descobreix que Carmen vol retrobar desesperadament el seu fill, que Damian l'havia aconsellat deixar-lo al portal dels marquesos, delerosos de tenir-ne un segur que l'adoptarien i que el pare, el fuster Marcelino, mal aconsellat pels seus amics, no ha volgut "complir" amb Carmen. Cañamón adverteix Carmen que si vol retrobar el fill estigui a la taverna a una hora concreta. Allí es donen cita tots. Cañamón, tot cantant una cobla, avergonyeix Marcelino de la seva acció i demana perdó a Carmen que recupera el seu fill.

El film sembla ser que l'hagué d'acabar Manuel Noriega per malaltia de Fernando Delgado<sup>377</sup>. Es va estrenar al Teatro Centro de Madrid el 30 de gener de 1925. Comptà entre els seus actors amb Alfredo Hurtado "Pitusín", Elisa Ruiz Romero "Romerito", Irene Alba, Pedro Elviro "Pitouto", entre d'altres.

### **V.14. EDICIONES MAURENTE (MADRID)**

Una altra sarsuela fou objecte de l'interès d'aquesta productora: *Madrid en el año dos mil*, titulada *panorama-lírico-fantástico-inverosímil de gran espectáculo*, en dos actes i deu quadres *escrito en verso sobre el pensamiento de una novela de Souvestre* per Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, música dels mestres Manuel Nieto i Ángel Rubio. L'obra estava dedicada a Enrique Arregui i Nicolás María

<sup>376</sup> Íd. T/ 15.724

<sup>377</sup> Segons el *Catálogo del cine español 1921-30*.

Rivero. Va ser estrenada al Teatro de Variedades el 13 de gener de 1887<sup>378</sup>. L'acció es desenvolupava a Madrid en l'"allunyada" data de l'any 2000 i seguia la línia d'obra plena de personatges al·legòrics als invents i als prototips socials, amb les típiques romances, duos, duos còmics... que feien referència a les queixes i fortuna de cadascun d'ells, essent els personatges:

"Cigarrera mecánica, remontoir, creciente, la crema, doña Agencias, ilustración, ropa negra, eléctrica, áncora, chispa, saboneta, una telefonista, disponible 1º, cerilla italiana, íd española, la Barbi (una model abillada de "chula"), precoz 1º, id, 2º, tapioca, comet hombre anuncios, fósiles, tomador eléctrico, farolero, menguante, el sabio, peper, el crema, el raciones... y telefonistas, los precoces, senadores, taurómacos, diputados taurinos, los faroles, las disponibles, los examinandos, los obreros de la luz, obreras Íd, aprendices, comparsa, coro general y de niños".

Els quadres, amb personatges i diàlegs al·legòrics, eren els següents:

"1r. Servicio telefónico, 2n. El telescopio, 3r. El siglo XX, 4rt. El salón de conferencias, 5è. El capitolio taurino, 6è Museo de antigüedades, 7è Le bon marché, 8è El parque omnibús, 9è A oscuras, 10è El palacio de la luz".

A l'escena final, a manera d'apoteosi, hi surten els obrers i després tothom:

*Gloria, gloria á la luz y al trabajo / Noble senda que va a la virtud;  
Gloria, gloria á la ciencia moderna / Que nos presta su mágica luz.  
La luz del progreso / La patria ilumina [...]*

El productor Luis Maurente va encomanar la direcció a Manuel Noriega que abordà el rodatge del film de tipus "futurista" amb diversos quadres com ho eren les sarsueles d'espectacle de l'època, amb gran luxe de decorats llavors considerats inversemblants. La fotografia fou a cura d'Agustín Macasoli i Enrique Blanco. Segons la descripció del film donada al *Catálogo del cine español* es tractava d'una visió d'un Madrid convertit en un port de mar on hi van a parar nombrosos tipus de vaixells i transatlàntics. Se sap que Enrique Blanco va rodar sobreimpressions que convertiren en mar el que eren uns jardins, però al llibret original no hi figura cap escena que s'avingui amb aquesta descripció<sup>379</sup>. Al rodatge actuaren en els papers protagonistes Javier de Rivera, Amalia Sanz, Roberto Rey, Roberto Iglesias, Juan Nadal, entre d'altres. Es va estrenar al Príncipe Alfonso el 16 d'abril de 1925.

<sup>378</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 14.326

<sup>379</sup> Llibret Col·lecció Sedó, registre E.9179, Institut del Teatre de Barcelona.

### **V.15. CARTAGO FILMS (MADRID)**

Un altre tema que interessà fou *Don Quintín el amargao o El que siembra vientos...* sainet en dos actes i cinc quadres, de Carlos Arniches i Antonio Estremera, música de Jacinto Guerrero. Va ser estrenada al Teatro Apolo el 16 de novembre de 1924, un any abans que fos portada per primera vegada a la pantalla<sup>380</sup>. Amb aquest fet, reafirmen la teoria que en cap moment el cinema va desbancar el teatre líric; ans al contrari.

Don Quintín és la història d'un home que, sospitant injustament de l'adulteri de la muller, l'ha foragitat de la llar donant el nadó, una nena, en adopció a un peó caminer, brutal i alcohòlic, que té una filla de la mateixa edat, criant-se com a germanes. Don Quintín, a qui hom ha posat el malnom d'"el Amargao", es rodeja de dos fatxendes, l'Angelillo i el Sefiní que l'ajuden a mantenir la seva postura de poder davant tothom. Teresa i Rosarillo fugen del pare —el peó caminer— per anar a la ciutat. Mentre, al seu llit de mort, la muller de Don Quintín ha finit afirmant que la filla és del seu marit i que mai li va ser infidel. Don Quintín, penedit, demana als seus sequaces que busquin la noia, però aquesta ha fugit a la ciutat, amb Paco, un xofer amb qui es casa, mentre Rosariyo enfila camí cap al cabaret. Un dia, la casualitat fa que Teresa i Paco siguin objecte de les burles de Quintín. Aquell, però, un cop deixada Teresa a casa seva, torna i li dóna una lliçó de maneres. Quintín promet venjar-se. La relació d'un dels fatxendes amb els sequaces de Quintín portaran aquest a descobrir que la seva filla és la noia a qui ha ofès. Desolat, se n'adona que ho ha perdut tot. Al final, mitjançant la figura innocent d'una nena, l'home cercarà el perdó de la filla abandonada que ja és mare d'un fill, nét de Don Quintín.

El tema, carregat de dramatisme, una dóna abandona i injustament acusada, un home fatxenda, un maltractador que pega les filles, les escenes de cabaret de Rosariyo, la retrobada amb la filla perduda i el perdó final, tenien prou dosi de seqüències emotives per a poder fer un producte cinematogràfic suficientment convincent i melodramàtic. Altre cop fou el director Manuel Noriega qui s'encarregà de dirigir aquest film. Per altra banda, no hi ha gaire números cantats, apart de la molt coneguda cançó de riota de Don Quintín, cosa que facilitava la posta en escena. L'estrena fou al Teatro Goya el 6 de juliol de 1925, amb Juan Nadal en el paper de Don Quintín, Josefina Tapias, Pedro Elviro "Pitouto", María Anaya, José Ballester, Lina Moreno i José Argüelles en els principals papers.

---

<sup>380</sup> Íd. T/ 27.955

## **V.16. APOLO FILMS (VALÈNCIA)**

Seguint l'impuls de la producció valenciana, una nova productora Apolo Films, amb el productor Rafael Salvador emprèn el rodatge d'una sarsuela de contingut valencià. *Les barraques*, sarsuela en un acte i tres quadres, original i en vers d'Eduardo Escalante amb música de Vicent Díez Peydró, va ser estrenada al Teatre de la princesa de Madrid el 10 de novembre de 1899. Estava dedicada a la triple Tónica Segura<sup>381</sup>. S'encomanà la direcció del film a Mario Roncorini, a qui veurem més endavant amb una extensa producció de sarsueles a càrrec de Producciones Artísticas Cinematográficas Italo-Españolas. Roncoroni havia estat director de l'Ambrosio-Films i Pasqualini-Films, de Torí. L'operador, també italià, Giuseppe Sésia que havia estat a la Itala Films i la Pasqualini Films, va enregistrar els exteriors a València i a diversos indrets de l'horta valenciana. L'adaptació musical fou a càrrec del propi Vicent Díez Peydró, autor de l'obra.

Resum de l'argument: El dia abans de les noces de Carmeleta i Visantico, arriba l'antic pretendent de la noia, Miquel el Ratat, que acaba de sortir de la presó de Cartagena. El pare de Carmeleta, Quico, vol anar-lo a trobar, cosa que impedeixen Visantico i altres. Mentre Carmeleta resa sola, apareix el Ratat que li manifesta el desig de qui sigui per a ell; per a foragitar-lo, accedeix a una cita nocturna al camí del Trencall. Ho fa saber a Pere, el guarda, que corre la veu, de manera que coincideixen tots a l'indret. Visantico aconsegueix que el deixin sol amb el Ratat que acabarà confessant que l'interès per Carmeleta rau en la seva fortuna. Es barallen però Visantico el deixa marxar. L'endemà se celebra el casament. En plena processó de la Verge dels Desemparats, apareix el Ratat que amenaça a Visantico amb una pistola. Pere ho veu i dispara la seva carrabina, matant al Ratat<sup>382</sup>.

El quadre artístic fou a càrrec de Pepita Alcácer, Enriqueta Roig, Juanita Amorós, José Angeles, Miguel Ibáñez, Ernesto Hervás, Arturo Pitarch... Va ser estrenada al Teatre Líric de València el 19 d'octubre de 1925.

## **V.17. FILM ARTÍSTICA VALENCIANA**

Una altra productora valenciana que s'interessà per la sarsuela fou Film Artística Valenciana, amb el productor Juan Andreu Moragas al davant.

---

<sup>381</sup> Íd. T/ 15.408

<sup>382</sup> Argument segons el *Catálogo del cine español*.

*La trapera*, sarsuela en un acte i quatre quadres, en prosa i vers, original de Luis de Larra i música de Manuel Fernández Caballero i Mariano Hermoso, va ser estrenada el 28 de gener de 1902 al Teatro Cómico de Madrid per la companyia de Loreto Prado i Chicote<sup>383</sup>, la de més prestigi en el món de l'escena teatral.

L'acció té lloc a Madrid, a l'època actual de l'obra. Nati, filla de Lucas, un drapaire, viuen en la més gran misèria. Jesús, el seu germà i José, el cosí, s'han fet soldats per fugir de la pobresa. Un dia, Nati troba un valuós rellotge però el retorna al seu propietari, Adolfo, que després d'això, a través de Celestina, vol aconseguir la noia. El Resalao, junt amb altres malfactors, pressionen el tío Lucas perquè des de casa seva faci un túnel que porti directament a sota la casa del ric Pedro Márquez, pare d'Adolfo. Avisat aquest per ella, capturen als malfactors, deslliurant el pare. Adolfo confessa a Nati, la drapaire, que l'estima.

La versió cinematogràfica fou dirigida pel mateix Juan Andreu, que afegí els elements que li semblaren necessaris per a donar millor intriga a la trama o canviar els elements com convertir el rellotge en cartera o perpetrar el robatori en un banc i no en el domicili particular de l'adinerat Pedro. El final, molt més sentimental que a l'obra, s'allarga fins portar la feliç parella a viure a València, amb dos fills fruit del matrimoni. Aquest darrer fet es pot justificar perquè la productora valenciana pogués filmar exteriors, a més de Madrid, a València i assegurar-se així un èxit local segur. El film fou estrenat oficialment al Teatro Lírico de València, el 2 de novembre de 1925. El repartiment fou a càrrec de Dolores Fora, José Boví, José Fernández Bayot "Pepín", Faustino Da Rosa, Amparo Ferrer i Emilio de Mora en els principals papers.

## **V.18. REGIA FILMS ART (MADRID)**

*La fea del olé* és el nom d'un sainet líric, en un acte i tres quadres, original de Luis de Larra, Antonio Fernández Lepina i Antonio Plañiol, essent la música de Vicenç Lleó. Fou dedicat a l'actriu Juanita Manso i estrenada el 18 de maig de 1907 al Teatro Cómico de Madrid<sup>384</sup>. Al *Catálogo del cine español 1921-30* se li atribueixen dos títols més: *El querer de la Paloma* i *Una morena y una rubia*. Com al primer d'aquests dos, no hi ha cap obra al *Catálogo del Teatro Lírico* de la Biblioteca Nacional de Madrid. Sí que figura el de *Una morena y una rubia*, escrita

<sup>383</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 3.503

<sup>384</sup> BNM T/ 17.497



per Concepción Geijo, Francisco Prada i Luis Calvo, en forma de sainet en un acte i tres quadres, amb música de Fernando Díaz Giles<sup>385</sup>.

La Regia Films encomanà la direcció a Federico Nin de Cardona, qui amb fotografia d'Agustín Macasoli, sembla ser que endegà el rodatge d'aquest film l'any 1926, quedant inacabat.

### **V.19. PEDRO RODRÍGUEZ TORRES (MADRID)**

*El patio de los Naranjos* és un sainet de costums cordoveses, en prosa, original de Julio Pellicer i José Fernández del Villar, música de Pablo Luna. Dedicada a Julio Romero de Torres, va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid l'11 de febrer de 1916, ambientant-la en l'època de la creació de l'obra<sup>386</sup>.

Guillermo Hernández Mir va escriure una novel·la amb el mateix nom, del qual va extreure el guió per al film. No se sap fins quin punt aquest, a l'hora, s'inspirà en el sainet líric o bé és una coincidència de títol d'ambdues obres, cosa que no era gens inusual; és a dir, aprofitar el títol d'un èxit de sarsuela per a portar-lo a la pantalla encara que l'obra no tingués res a veure amb l'original. Comptant amb la fotografia d'Agustín Macasoli, endegà el rodatge del film que s'estrenà al cine Bilbao, a Madrid, el 22 de desembre de 1926.

Sinopsi del film:

"En el patio de los Naranjos de Sevilla, se reúne una variopinta gama de personajes. El Padre Lolito, su sobrina María del Monte, la señá Dolores, el monaguillo Comino, y Faustino, llamado también "Afeitamueitos", cuya única preocupación es conseguir dinero para ir de tascas. El Padre Lolito no ve con buenos ojos el noviazgo que mantiene su sobrina con Ángel "el Pinturero", hermano de Comino y novillero. Muy aficionado a los toros, el cura recrimina al joven que alterne con otras mujeres y, sobretudo, que tореe tan debajo de sus posibilidades. A sus espaldas, sin embargo, los novios van concertando citas ayudados por la señá Dolores, Comino y "Afeitamueitos", que espera obtener algunas monedas a cambio de sus favores. Estas citas van sucediéndose a lo largo del año, mientras la señá Dolores y Faustino protagonizan, por su cuenta, diversas escenas. Por fin, Ángel recibe la alternativa en la plaza de toros de Sevilla, a la que asisten María del Monte y la señá Dolores. La gran faena que realiza le vale una oreja y el

---

<sup>385</sup> Íd, T/ 30.982

<sup>386</sup> Ídem, T/ 22.834

entusiasmo del público. También el del Padre Lolito que ahora sí, da su consentimiento a la boda, celebrándose una gran fiesta en el Patio de los Naranjos. Tiempo después, ante la llegada de su primogénito, Ángel decide dejar el toreo<sup>387</sup>.

Al repartiment intervingueren els actors Lolita Astolfi, Faustino Bretaña, Clotilde Romero, Ángel León, Rafael Triana i Manuel Argilés. A la revista *Arte y Cinematografía* es començà a fer publicitat per la distribuïdora Mundial Films el 1926.

## V.20. PRODUCCIONES ARTÍSTICAS CINEMATOGRAFICAS ITALO-ESPAÑOLAS (PAC)

Mario Roncoroni rodà per a aquesta productora dos films: *Muñecas* i *La Virgen del Mar*. No es pot afirmar que el títol *Muñecas* correspongui a la sarsuela *Las muñecas* escrita per Manuel Sancho Aguilar, frare mercedari, que especificà que es tractava d'una sarsuela per a nenes. Aquest autor havia escrit un gran nombre de sarsueles, la majoria de contingut clerical (*Bibi-lal, zarzuela misionera para señoritas; Dos misioneros, Hijitas de Eva, La misionerita, Redimir al cautivo,...*) escrites en la dècada del 1910 –20. *Las muñecas* fou escrita el 1912. Sancho també havia compostat la música de totes elles. No consta que cap fos estrenada en un teatre públic. Més aviat pensem que devien ser obres escrites per a ser estrenades en teatres dins les escoles religioses<sup>388</sup>. Hi ha una data molt significativa que recull el *Catálogo del cine español 1921-30* que podria conduir a afirmar que podria ser una adaptació cinematogràfica d'aquest llibret. A la producció del 1926, dirigida per Mario Roncoroni i rodada a València en el pati de l'Hospital, hi actuen com a protagonistes dues nenes, Avelita Ruiz Vázquez i Amparito Calvet, filles dels productors del film que segurament esperaven promocionar així llurs filles. En el repartiment, també hi figuren Alberto Vázquez, Concha Alberich, Arturo Pitarch i Julián Arenas, entre d'altres. El film fou estrenat al Teatro Lírico de València el 31 de maig de 1926.

<sup>387</sup> González, P. op. cit. pàg. 117

<sup>388</sup> Íd. T/ 26.268 i 26.278

L'altra producció fou *La Virgen del mar*, sarsuela en dos actes i set quadres, en versos de Federico Jaques Aguado i música de Rubio i Joan (Chuan) Garcia Catalá. Va ser estrenada en el Teatro Apolo el 23 de desembre de 1889<sup>389</sup>.

En una aldea de Santander, Don Bernardo hi té una empresa tèxtil. El seu fill és Ricardo que està enamorat de Luisa, filla d'un pobre home, Pablo, a qui Bernardo protegeix. Esteban, empleat de la fàbrica, escampa difamacions sobre la protecció a Pablo dient que Luisa, que també treballa a la fàbrica, fa "favors" a l'amo. Bernardo ha de fer front a uns pagaments perquè ha tingut una pèrdua a la caixa, però ha demanat els diners per pagar els obrers, empenyorant-se. En el camí, que fa a cavall, té una caiguda que hom veu i perd els diners que són recollits per Luisa i donats al seu pare. Esteban també ho ha vist i fa xantatge a Pablo perquè es parteixin la suma, dient que si no, dirà que és un fugitiu de la justícia. Pablo agafa la barca i amaga els diners a la gruta de la Verge del Mar, a sota l'altar. Luisa ha sentit la discussió i s'hi avança per terra. Pablo i Esteban hi van amb barca, però aquella se'ls ha anticipat i fuig quan un llamp il·lumina la seva figura, disparant Esteban i ferint-la. Román, un babau que s'estima la noia, la recull i la porta al poble. Mentre els operaris es revolten per la manca de pagament, arriba Luisa amb els diners. Bernardo agraït, dóna el consentiment per a què Ricardo i Luisa es casin. Mentre, contemplen amb horror com els obrers han calat foc a la fàbrica.

Produïda pels mateixos Ruiz i Calvet, Mario Roncorini abordà la direcció d'aquest film el 1926, no mancat d'atractius cinematogràfics. Se cita que l'argument i guió foren de Francisco Ramos de Castro i que les actrius, Avelita Ruiz Vázquez, Amparo Calvet, Alberto Vázquez eren fills dels productors. La breu descripció que es dóna del film fa esment a que s'estrenà a Vitòria i a Logronyo, que es portà després al Lírico de València, el 17 de març de 1927 i que l'assumpte anava de contrabandistes.

## **V.21. LEVANTINA FILMS**

Amb la col·laboració d'una altra productora, Levantina Films de València, Mario Roncoroni va rodar un altre film del que s'esmenta que està basat en un sàinet, sense cap més especificació: *Los gorriones del patio*. Al catàleg de la Biblioteca Nacional de Madrid només hi figura una obra, qualificada de *juguete cómico-lírico* en un acte, amb lletra de Luis Cocat i Heliodoro Criado, amb música d'Eugenio Contreras, amb el nom de *Los gorriones*. L'acció es desenvolupa a Madrid, a

---

<sup>389</sup> *Ibíd.*, T/ 12.858

l'època de l'obra i fou estrenada el 3 de juliol de 1896 al Teatro de las Maravillas<sup>390</sup>.

Sinopsi: El Baró té una filla, Virgínia, que arriba del convent per casar-se amb el Marquès. Aquest se les promet molt felices passant la darrera nit de solter. La casualitat fa que vegin per la finestra la núvia del soldat Juan, de qui es queden encisats ell i tots els homes que l'acompanyen, entre ells el Coronel. Juan puja al pis on serveix Pepe, el seu oncle, per demanar-li que li deixi passar la nit amb la seva esposa. Aquest li denega el permís per tal d'aprofitar-se de la jove. Pepe adverteix Juan de les males intencions d'aquell home i aquest demana ajut a la dona del coronel. La núvia, Rosario, es desempellega molt bé dels pretendents i els fa creure que l'han emborratxat amb xampany; mentre arriba la dona del coronel i posa ordre.

Dirigida el 1926 per Roncoroni, amb els actors Lina Valeri, Celedonio Martínez, Arturo Pitarch, José Baviera, Conchita G. Leonardo, Concha Gorgé i Julián Arenas, va ser estrenada al Gran Teatro de València el 20 de març de 1926.

## **V.22. EDICIONES RONCORONI FILMS**

Tampoc es troba cap obra al *Catálogo del Teatro Lírico Español* amb el nom exacte de *Una mujer española*, sinó que figura una amb el de *La mujer española*, sarsuela en un acte i tres quadres, original de Jacinto Capella i Joaquín González Pastor, amb música de Luis Foglietti, estrenada al Teatro Romea de Madrid el 20 de maig de 1908. Aquesta obra tenia al final un tango per a repetir, cosa molt habitual a les sarsueles més populars<sup>391</sup>, afegir un cantable encomanadís, fos del tipus que fos.

Pocs elements trobem que es puguin donar gaire informació sobre el film. Se sap que fou dirigit pel mateix Mario Roncoroni, que comptà amb Carmen Viance, Miguel Ibáñez, Rafel Hurtado i Joaquín Mora entre el repartiment, essent rodada a Madrid i estrenada a varis cinemes de Barcelona el 3 d'abril de 1930, esmentades al *Catálogo del cine español*. L'any 1928 ja es feia precampanya publicitària a la revista *Arte y Cinematografía*.

<sup>390</sup> Íd. T/ 11.011 i 20.878

<sup>391</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, T/ 16.591

### **V.23. PRODUCCIONES HORNEMANN (MADRID)**

El sainet líric *Las estrellas*, llibret en un acte de Carlos Arniches i música de José Serrano i Joaquín Valverde (fill) va ser estrenat al Teatro Moderno, el 30 de desembre de 1904<sup>392</sup>.

Sinopsi: Prudencio té una modesta barberia en un barri de Madrid. Està ben convençut que els seus dos fills Antoñita i Casildo són dues estrelles, una del cant i l'altre del toreig. Ofuscat en promocionar-los, sense saber-ho la seva dona Feliciana, ha traspassat el negoci. L'aprenent Acacio veu amb preocupació el què passa i li diu d'amagat a Feliciana el què pretén el seu marit. S'origina una discussió entre tota la família, en la què aquesta els diu que han de tornar al seu ofici, a la impremta i a cosir ja que encara que els estima molt, no creu que valguin per artistes. Acaba amb la marxa del pare i els dos fills per triomfar en el món de l'espectacle i dels toros. Mercès a l'ajut del seu germà, Feliciana es queda amb la barberia. Tant Antoñita com Casildo fracassen en llurs pretensions. Capcots, demanen a la mare que els torni a acollir i aquesta rep altre cop a tots.

Hi ha certa confusió segons les fonts, sobre la data d'estrena del film, que oscil·la del 1927 al 1930. Produïda per Oscar Hornemann, va ser dirigida per Luis R. Alonso, amb fotografia de Tomás Terol, essent els principals intèrprets Juan de Orduña, Isabel Alemany, José María Jimeno, Enriqueta Palma i José Montenegro<sup>393</sup>. Pel que fa al contingut del film, se sap per mitjà de la descripció de l'obra d'Arniches.

### **V.24. PRODUCCIÓN GRAN CANARIA FILMS (LAS PALMAS)**

*La hija del Mestre*, drama líric de costums de pescadors canaris en tres actes i en prosa, original lletra i música de Don Santiago Tejera Ossavarry, músic major del Regimiento de Infanteria Canarias nº 2, havia estat estrenada el 16 de novembre del mateix any al teatre Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canària.

Resum de l'argument: El Mestre, vell pescador, pare de Rosilla, vol que es casi amb Antoñillo, fill del pescador amb més barques del poble i de la seva classe social. Ella estima en secret Pancho, el barber, que es vol casar amb ella però que és vist com un perill a l'honor de la noia per part del

---

<sup>392</sup> Llibret a l'Arxiu Líric, SGAE Barcelona

<sup>393</sup> Dades segons el *Catálogo del cine español 1921 – 1930*, P. González i J. Cánovas Velchi. En aquest llibre se cita la data d'estrena el 9 de gener de 1930 al cinema Argüelles, mentre que a *Un siglo de cine español*, de Joaquín Gasca, afirma que va ser el 1928.

pare. Es manifesta en tota la sarsuela la rivalitat entre la gent del poble de pescadors i la de la ciutat. El Mestre fa vigilar la filla per la vella Chacarona que descobreix que Pancho i Rosilla es veuen d'amagat. Durant les festes de San Cristóbal, patró del poble, es desenvolupa el drama: Antoñillo, gelós de Pancho, el Mestre, temerós de la virtut de la filla... A la cita nocturna de Rosilla amb Pancho, el pare agredirà mortalment aquest, matant-lo d'un cop de rem. La filla caurà, sense sentits, damunt el cos sense vida de l'estimat. No queda clar ni a la sarsuela ni al film, si morta o només desmaiada.

El film, rodat cap el final de l'etapa silent, pateix una posta en escena molt teatral en la major part del film, encara que és innegable enguany el seu valor documental i antropològic. A tal fi, s'ha fet una anàlisi exhaustiva del llibret i del film al capítol darrer<sup>394</sup>. Va ser estrenada un any després al cinema Royal, a Las Palmas. La direcció fou a càrrec de Carlos Luis Monzón i Francisco González, que adaptà el llibret per al cinema – molt fidel a l'original -, amb fotografia de Juan Pérez. L'interès rau en el rodatges d'exterior al poble pescador de San Cristóbal. Els actors principals foren Antonio Pulido Rodríguez, en el paper del terrible Mestre; María Luisa Padrón, en el de Rosilla, sa filla, Francisco Quintero, Pancho, el barber; Francisco González, Antoñillo, el fill de l'adinerat pescador del poble; José Iglesias, Cho Canuto, en els principals papers, a més de la participació de la gent del poble de San Cristóbal.

### **V.25. ARPE (MADRID)**

*El capote de paseo*, sainet líric en un acte i tres quadres, refundició de *Los arrastraos* de José López Silva i José Jackson Veyán, amb música de Federico Chueca, va ser estrenada al Teatro Eslava de Madrid el 23 de febrer de 1901. El film produït el 1927 per Carlos de Arpe, amb els intèrprets habituals del gènere, Elisa Ruiz Romero "Romerito", María Anaya, Agripina Ortega, Clotilde Romero, Manuel Montenegro... tenia el següent argument adaptat:

En un pati de veïnat, Patro es casarà amb el propietari de la casa, amb les conseqüents enveges de les veïnes. Patro té un altre pretendent, Menegildo, un fatxenda. El jove Conejo va a torejar per a tots els seus amics. Luisa es casarà també amb un jove torero però qui la pretén és Perico. La mare de la noia, Bàrbara, està molt satisfeta perquè el jove posarà el seu "capote de paseo"

---

<sup>394</sup> El llibret de *La hija del Mestre* ha estat possible estudiar-lo mercès a la gentilesa del Museo Canario, que em va facilitar l'estudi del mateix; conserva a més del manuscrit original, revisat pel propi autor el 1919, les partitures de faristol de l'obra.

davant on elles siguin. Menegildo s'assabenta del proper casament de Patro i decideix anar-la a veure, tenint lloc una discussió que acaba amb una bufetada per part de la noia. Després d'aquest incident, tots van a la plaça a veure torear els dos joves. Mentre s'adrecen allí, el jove Conejo expressa la seva por, cosa que queda palesa durant la "corrida" ja que és literalment apedregat per taronges llençades pel públic, essent també rebutjat per Luisa i la mare. Al sortir de la "corrida" Menegildo i Patro fan les paus, així com fan parella Luisa i Perico<sup>395</sup>.

## **V.26. LEÓN ARTOLA (MADRID)**

*La Del Soto del Parral*, sarsuela en dos actes i tres quadres, llibret d'Anselmo C. Carreño i Luis Fernández de Sevilla<sup>396</sup>, música de Reveriano Soutullo i Juan Vert, va ser estrenada al Teatro de la Latina de Madrid el 26 d'octubre de 1927.

Resum de l'argument: L'acció es desenvolupa a la província de Segòvia, a mitjan segle XIX. El pare de Miguel, en morir, va traspasar la finca El Soto del Parral en condicions molts avantatjoses per a Germán i Aurora. A aquest i a Miguel els uneix una amistat fraternal. El Tio Prudencio escriu rondalles inspirant-se amb fets que veu entre la gent del poble. Un dia arriba Miguel amb la notícia que es casa amb Angelita. Germán li demana que no s'hi casi ja que aquesta dona havia estat d'un altre, però es nega a dir el nom d'aquest. Miguel li demana que li digui el nom de l'acusat i creu que, si no és així, és una maledicència injusta. A oïdes d'Aurora, pel que diu el rondallaire, arriba la sospita de que potser Germán és l'home. Aquest, davant la sospita de l'esposa, li recrimina la desconfiança i se'n va d'El Soto. A soles, Tío Sabino i Germán comenten quan dura és l'herència del qui havia estat l'amo del Soto, que abans de morir els va fer jurar que no dirien a ningú que Angelita havia estat la seva amant. Durant la festa del dia del casament del mosso Damián amb Catalina, el tio Prudencio deixa caure a orelles d'Aurora que Angelita i Germán es veuran a la cabanya. També ho ha dit a Miguel. Aurora, espantada emprèn l'acció de marxar quan arriba Miguel, seguit de Germán. Aquell ha escoltat la confessió d'Angelita, que havia estat amant del seu pare i fa les paus amb Germán, demanant perdó per la seva desconfiança.

Per a la seva versió fílmica, i donada la recent estrenada teatral, va comptar amb l'adaptació dels seus propis autors. El 1928 es va endegar el seu rodatge, que s'estrenà al cinema Callao de Madrid, el 8 d'abril de 1929. Dirigida per León Artola, amb fotografia de Lorenzo Gazapo, comptà en el seu repartiment amb José Nieto, Amelia Muñoz, Andrés Carranque de Ríos, Teresita Zazá, Ana Tur, Manuel Rosellón i Tomás Codorníu, en els principals papers.

<sup>395</sup> Argument segons el *Catálogo del cine español*.

<sup>396</sup> Pseudònim de Luis Fernández García

## **V.27. EDICIONES J. ALONSO (BARCELONA)**

Josep Amich Bert “Amichatis”, periodista i empresari teatral, va proposar un tipus de cinema de caire popular. Un d’ells fou *Baixant de la Font del Gat*, rodada el 1927. Aquest film tingué un precedent líric, amb la cançó popular de títol *La Marieta de l’ull viu* escrita per Moreno Pal-li i música de Joan Cordon Soler i la mateixa obra transformada en tragicomèdia popular en tres actes i un epíleg (sis quadres) escrita per ell mateix i Cecília A. Mantua, amb música d’Enric Morera<sup>397</sup>. Va ser estrenada al Teatre Español el 15 d’abril de 1922. L’obra constava de tres quadres i un epíleg: Acte 1r. La plaça de Sant Agustí Vell, Acte 2n. A la vella Font del Gat, Acte 3r: El motí dels barrets de copa, Epíleg: Quadre 1r: Al pati de l’Hospital, 2n. L’amor de la Marieta i 3r. Al·legoria de la cançó.

La versió cinematogràfica, que prengué per títol el primer rodolí de la cançó popular (*Baixant de la Font del gat una noia... amb un soldat*) fou produïda per Ediciones J. Alonso, de Barcelona. Al film participaren Marina Torres, en el paper de Marieta; Jaume Devesa, en el de Pauet; Jaime Rivera, en el de Sebastià; Josep Sanpere, en el de Clemente; senyora Arguimbau, com la senyora Sió; Blanca Muñoz com La Taneta... entre d’altres i més de 1.500 comparses<sup>398</sup>.

L’acció es desenvolupa a Barcelona el 5 de juny de 1840. Les canonades de la Ciutadella eixorden l’espai. Les cases estan engalanades amb domassos i banderes. Se celebra l’entrada dels “cristinos” a Morella (30 de maig d’aquell any). el 1840. Mentre se celebra l’entrada dels liberals – recordem la Guerra Carlina<sup>399</sup>– el batlle del poble, senyor Clemente, comenta aquest esdeveniment amb els seus veïns. En Sebastià, pintor i republicà convençut, estima Marieta que ara va amb el fill d’un ric pagès, en Pauet. Per consolar-se, va amb la Teresina que havia estat xicota d’en Pauet. Un dia festiu, a la Font del Gat, en Pauet, festeja Marieta. Després que aquesta perd els sentits, la viola. Als crits de socors d’en Pau, hi van en Sebastià i en Clemente i es barallen. La Teresina en revenja, llença la maleïda cobla que ridiculitza la Marieta. El mal ja està fet. En Pauet ha marxat a lluitar contra els carlins; Isabel és reina i va a Barcelona per a ser aclamada. Però en Pau no ha tornat i ella ha infantat a l’Hospici. Marieta s’allotja a casa d’una

<sup>397</sup> Les cançons més populars de l’obra s’enregistraren i figuren al catàleg de la casa de Discos Odeon de l’any 1926. A aquest, figura com a sarsuela i les cançons enregistrades foren: *Romança i Cant de llibertat*, per Emili Vendrell; *Marxa de la Font de Gat* i sardana, per un cor. *El senyor Ramon* pel baríton Josep Llimona i cor de nens. Duet còmic per Pepita Soldevila i A. Cosín.

<sup>398</sup> Op. cit, pàg. 29, d’on s’ha extret també el resum de argument.

<sup>399</sup> La primera guerra carlina que es va estendre entre els anys 1833 i 1840. Per la signatura del Conveni de Bergara, el 31 d’agost de 1839, entre Baldomero Espartero (Joaquín Fernández Álvarez Espartero) i Maroto, es van reconèixer els graus militars carlins i un cert respecte als furs. La Primera Guerra Carlina va acabar quan aquests van perdre definitivament Morella el maig de 1840, travessant la frontera francesa per part de Cabrera els darrers combatents carlins.



contrabandista, la Sió, i intenta defugir els intents de seducció del ric senyor Ramon. Durant el motí dels "Barrets de Copa", Sebastià entra a casa seva ferit i li demana ajuda. Mentre, en Ramon torna amb els soldats. Entre ells hi ha en Pauet que demana que li lliuri l'home; la Marieta no ho accepta. En Pauet es pensa que en Sebastià és el seu amant i la rebutja. Sebastià surt al seu darrera, proclamant la innocència de la noia i mort a trets. La Marieta, sola amb el fill d'en Pauet és acollida pel senyor Climent i fa avinent al rector la seva voluntat de casar-se amb la noia per donar nom al fill. Pauet té coneixement del naixement del seu fill i encara que primer l'alcalde ho vol impedir, al final accedeix a la reconciliació d'ambdós.

A l'epíleg, segons el llibret, dos vellets contemplen des de Montjuïc els terrenys que seran l'Exposició Universal. És l'any 1922. Senten veus enjogassades de nois i noies cantant la cançó *Baixant de la Font del Gat*. Exclamen:

*Que vells som!... Va ser una anècdota i ara ja s'ha convertit en cuplet.*

El film fou estrenat el 4 de juny de 1927 al cinema Olímpia de Barcelona però va significar una gran desencís per a la gent del cinema barceloní, que confiava amb aquest per a un desplegament de la indústria cinematogràfica. A la revista *Arte y Cinematografía* de l'any 1927, a la secció *Crítica* figura aquest article "Lo que hemos visto", desconeixent-se el nom de l'autor:

*"Baixant de la Font del Gat... Que la adaptación a la pantalla de esta obra tan popular había despertado mucho interés, no solamente en el público, sí que también en el mundo de la cinematografía, es innegable. Sus autores Amichatis y Mantua lograron en la escena hablada con la Marieta su éxito más ruidoso. Podía, pues, éste repetirse en la escena muda. Nadie dudaba que con un poco de acierto en la adaptación cinematográfica –por lo que a Cataluña se refería- podría ser la Marieta una rica fuente cuyo manantial tardara mucho tiempo en agotarse. Sin embargo, desde el primer momento nos asaltó una duda. Amichatis era un colaborador admirable; ¿pero poseía las condiciones requeridas a un director de films? La duda sugerida quedó plenamente confirmada por la más triste de las realidades. Al asistir personalmente a la filmación de algunos fragmentos de la obra, vimos que se "fotografiaba" la escena hablada en vez de lo que es y debe ser el cinematógrafo: acción rápida y justa.*

Pero lo que nunca podíamos suponer de Amichatis, es que al presentarnos una obra tan barcelonesa, se nos recordara en ella tan poco a Barcelona de una época en que ésta poseía precisamente un ambiente ciudadano inconfundible. Y en estas condiciones fue presentada "Marieta" en el marco del Olympia para que el público juzgara la misma. Y el público, que llenó el teatro los dos primeros días, fue retrayéndose, pues a la adaptación de *Baixant...* no convenció ni a los más entusiastas admiradores de Amichatis.

Ni la meritoria labor de los artistas Marina Torres, Blanquita Muñoz, Señora Hernández, James

Devesa, Javier Rivera y el popular Santpere<sup>400</sup>, ni el trabajo del hábil operador Luis R. Alonso, ni el truco (para nosotros siempre de dudoso gusto) de finalizar la película con un cuadro plástico presentándose en ésta la estatua de “Manelich” y a su alrededor, punteando una sardana, a un grupo de gente joven, lograron que los asistentes salieran del local ni medianamente satisfechos de la adaptación a la pantalla de *Baixant...* Sentimos sinceramente que no haya logrado la *Marieta...* un triunfo definitivo, pues hubiera sido un estímulo para que el capital se hubiera lanzado a la edición de películas en Barcelona”.

Com queda palès, un desencís fins i tot dels més adeptes. Els temes més locals no interessaven, la factura era deficient, el sonor encara balbotejant...

## **V.28. PRODUCCIÓN NACIONAL DE FILMS (BARCELONA)**

*Caramellas*, rodat el 1929, just quan el cinema sonor ja començava a ser una realitat a molts indrets. L'argument tingué varis precedents lírics. El primer, de títol *Les caramelles, ensaig dramàtic en dos quadres y en vers (sic)*, amb llibret d'Emili Giral i música de Joseph Planas, consta ja en una impressió de la Impremta Social de Joseph Ivern Salvó, de Vilanova i la Geltrú, el 1912. La descripció de l'acció se situa en un poblet de Catalunya, sense concretar, poc abans de la Pasqua de Resurrecció. Una altra versió de *Caramelles* fou la d'Ignasi Iglesias i música d'Enric Morera i en consta una altra, amb llibret de M. Fontdevila i J. Casas, amb música de Vicenç Quirós<sup>401</sup>.

*Les caramelles* d'Enric Morera i Ignasi Iglesias, és un drama líric en un acte, l'acció del qual té lloc en un indret de la muntanya catalana. Els protagonistes són: la Cristeta, en Pelegrí, en Ramon... a més de secundaris, cor de nois, veïns.

L'argument és molt senzill, i, com en una estructura de sainet, transcorre en un sol dia. La nit de caramelles, en Pelegrí pretén seduir la Cristeta. En Badó li retreu aquesta intenció després que és sabut per tots que la Núria, víctima d'ell, morí de pena en abandonar-la, però aquell li diu que ara s'ha enamorat de veritat. En Ramon també estima la noia però la seva tímida i l'impedeix dir-li-ho. En veure Cristeta i en Pelegrí abraçats, en Ramon clava un punyal al pit de la noia, dient que prefereix veure-la morta que deshonorada. Cristeta, agonitzant, demana a en Ramon que no mati en Pelegrí i se n'adona de que qui estimava era aquell.

<sup>400</sup> Josep (Pepe) Santpere tenia una companyia de *vodevil*, que actuava sobretot al Paral·lel. Va intervenir durant el període de la Guerra civil al film republicà *Sierra de Teruel*, dirigida per André Malraux el 1937.

<sup>401</sup> Aquestes dues, a l'Arxiu Líric de la SGAE de Barcelona.

Llevat del reclam del nom d'aquest antic argument d'Iglesias, res té a veure amb el del film d'Amichatis: L'acció passa a Barcelona, als anys vint. L'argument del film és el següent:

Anita i la seva amiga Miss Catalunya, treballen de dependents en un comerç on també hi treballa Pepe. Aquest desitja triomfar en el món de la cançó. Un dia de passeig van a Montjuïc on Enrique, en veure Miss Catalunya pretén enamorar-la. Després de diverses situacions, Pepe ha de marxar de Barcelona. Finalment, Pepe pot cantar amb el seu grup de caramelles davant a Miss Catalunya que l'escolta des de la glorieta de la casa a Sant Gervasi.

El film es va poder exhibir mitjançant la sincronització de cançons i sardanes adaptades mitjançant el sistema *Parlophone* essent la seva estrena el 30 d'abril de 1929 al cinema Rialto de Barcelona. Encara que en el seu repartiment actuaren Elòdia Domènech que havia estat Miss Catalunya, amb Enric Guitart, Pepe Blanco, Emilín Amat, entre d'altres, sembla que el resultat del públic no fou de gaire entusiasme. Després de l'exhibició al cinema Clavé-Palace, el comentari a la premsa fou el següent:

“Amb l'empresa Clavé ens presentà la pel·lícula barcelonina *Caramelles*. Deixant apart la seva bona voluntat, sembla que el públic va tenir la intuïció que es tractava de quelcom que no valia la pena d'anar a veure i la sala presentà un aspecte desolador. Potser si hagués fet més propaganda hi hauria anat més gent. Però el mateix empresari<sup>402</sup> devia ésser el primer convençut i no s'hi escarrassà gaire. Tammateix produir un film com *Caramelles* avui que la tècnica i la presentació de les pel·lícules ha assolit una gran perfecció admirable és d'una incongruència tan enorme que no arribem a explicar-ho com hi ha hagut qui s'hagi atrevit a donar el capital necessari encara que aquest sia migrat com el que han esmerçat els “productors” que s'hi ha vist en cor. Resulta lamentable [...] que presentin aquest film en el qual no hi ha un sol encert. Fotografia dolenta, actors sense esperit ni educació artística, direcció ignorant, ens fan recordar els primers temps del cinema i ens sembla que abans que tot, per a produir una pel·lícula que té a pretensió de ser popular, es necessita una solvència dels elements que hi ha d'intervenir. En els nostres dies, un film com *Caramelles* és un desprestigi més aviat que un reclam publicitari”.

Aquesta crítica tan demolidora posa d'avinent la problemàtica del cinema al final de l'etapa silent i als inicis dels sonor. És ben clar que el director va cercar un nom popular, no sols perquè va emprar el del llibret del sàinet líric, sinó perquè el nom de la festa de les caramelles gaudia en aquells anys de molta popularitat. Però on aboca més força el crític és com sempre, en la manca de preparació de tots els qui intervingueren en el film, incloent-hi el director que semblava no perdre fe en

<sup>402</sup> L'empresari era Josep Gurgui, que tenia varis cinemes a Barcelona i Mataró. La direcció artística del de Mataró, el Clavé-Palace estava encomanada a Ricard de Baños.

dirigir arguments febles, pretesament populars. El crític afegia una de les acusacions fetes contra el cinema espanyol: pensar que una “artista”, ja sigui cupletista o miss, un cantaor o un atleta, és una actriu o un actor. Aquest fou el cas d’Elòdia Domènech, “Miss Catalunya”, de qui es digué que enlloc de rebre les salutacions del públic, va restar mig amagada a la llotja del cinema, davant l’evident rebuig del film.

És interessant la part de crítica vers la pretesa part musical *Per acabar-ho d’adobar, la part musical resulta ridícula, car a més de no ser sincrònicament ajustada, és d’una sonoritat desagradable. Sort que l’orquestra del Clavé ens delectà amb diverses sardanes...* Aquest és el darrer aspecte que no acabava de funcionar: la sincronització musical enregistrada, de qualitat tan dolenta que perjudicava el film, juntament amb la constatació que els cinemes tenien orquestres de plantilla, com era aquesta, que es va fer molt famosa.

## **V.29. ALTRES FILMS AMB AFINITAT AL GÈNERE LÍRIC:**

### **V.29.1. Marca Robur Films**

Un film del que se’n té ben poca informació fou *La sardanista*, ressenyada a la propaganda amb les següents frases: *Visión poemática con títulos en catalán. Adaptación musical de Sardanas y Cantos populares.* Va ser distribuïda en exclusiva per a Catalunya i Balears per Josep Muntañola, de Barcelona. L’any de l’estrena, el mateix que *La verbena de la Paloma*, el 1922. Va ser dirigida per Alfonso Roure i produïda per Robur Films, pel mateix director.

### **V.29.2. Troya Films (Madrid)**

Encara que no es pot emmarcar estrictament en el gènere de teatre líric, *L’auca del senyor Esteve* es podria incloure en el desig de fer un gènere musical, dotat de música a la partitura i amb cantables d’una gran qualitat per provenir de la creació d’Enric Morera i Viura, gran músic i compositor, molt vinculat al teatre líric català.

Amb l'adaptació del guió a càrrec d'Adrià Gual de l'obra original de Santiago Rusiñol, el film comptà amb la direcció de Lucas Argilés i la fotografia de Josep Gaspar. Els decorats, a cura de Salvador Alarma, un dels habituals dels Espectacles Audicions Graner, així com bona part del seu elenc d'actors: Enric Borràs, Josefina Tapias, Gerardo Peña, Teodoro Busquets, Josep Santpere, Enric Guitart...

La coneguda història narra la crisi generacional d'un negoci de merceria tradicional, La Puntual al llarg de tres generacions, complint-se la dita de que la primera comença el negoci, la segona el consolida i la tercera, se'n desentén. Ramonet, enlluernat pel seu sentiment artístic, lluita entre la fidelitat familiar i el desig de fer una vida diferent a la dels seus antecessors, pare i avi. La premsa especialitzada la rebé amb aquest comentari:

“Si la Troya Film tuvo el propósito de hacer un espectáculo a base de las bellezas naturales de Cataluña, acertó plenamente al realizar esta cinta. La obra es amplia, deslimitada de horizontes y pródigo en audaces lanzamientos fotográficos. Quien quiera conocer Cataluña debe ver esta cinta y por ella se dará cuenta de los tesoros naturales y arquitectónicos de nuestra tierra. La fotografía es de lo más limpio y acabado que hemos visto en producciones nacionales. Las vistas panorámicas son maravillosas, los primeros planos limpidísimos y muy fijos y las tomas a vista de pájaro verdaderamente sorprendentes.

También es digno de elogio la labor del laboratorio encomendada a los talleres Trilla. El revelado es claro y sin contrastes violentos, los virajes muy bien entonados, las fusiones de un armonía perfecta y el desarrollo general del celuloide aparece sin bruscos cambios de entonaciones y sin requemados, cosa que viene ocurriendo en la casi totalidad de las producciones nacionales. Un verdadero triunfo nacional de fotografía y laboratorio.

Se presentan en esta producción los ambientes opuestos de la Barcelona de medianos de siglo pasado y la enorme metrópoli en que hoy se ha transformado. El simple choque de estas dos épocas da la sensación de la audacia, del desinterés y del amor que ponen los catalanes en todo lo que hace referencia al engrandecimiento de la ciudad más importante del Mediterráneo. Intervienen en la producción destacadísima elementos del arte catalán, tales como Santiago Rusiñol, autor del argumento o de la obra teatral; Adrián Gual, que ha realizado la adaptación cinematográfica; Enrique Morera que ha esparcido a lo largo de la cinta briosos motivos de música catalana; Enrique Borràs, la gloria indiscutible de la escena catalana; Salvador Alarma, uno de los primeros escenógrafos de Cataluña y otros elementos todos ellos muy populares y estimados en

nuestra tierra. El encargado de hacer brillar las facetas de todas estas joyas era don Lucas Argilés<sup>403</sup>.

### **V.29.3. Repertorio M. De Miguel – La Aristocracia del Film**

Un altre intent de portar al cinema obres de més qualitat literària la trobem amb la proposta de rodar *Terra baixa* d'Àngel Guimerà. Aquesta obra literària havia estat reconvertida en drama líric en un pròleg i dos actes amb l'arranjament de l'alemany R. Lothar i amb música d'Eugene d'Albert, amb l'adaptació del text català a la música per Joaquim Pena. L'edició consultada correspon a l'any 1910.

A la revista *Arte y cinematografía* corresponent al 1926 s'anuncià el proper rodatge d'aquest film, l'adaptació del qual havia de ser a cura de Josep Amich Bert, Amichatis.

### **V.30. FILMS AMB PRECEDENT LÍRIC PREVI**

Apart d'aquestes obres esmentades, hi ha un bon nombre de films que coincideixen en el fet d'haver-se fet en forma lírica abans de ser rodats o com a films, o bé que el nom coincideix gairebé totalment amb alguna obra lírica<sup>404</sup>.

Com es podria qualificar aquesta intensa utilització de títols procedents molt especialment del teatre líric espanyol, ja fos en forma de sainet líric, drama líric o planament, sarsueles? L'explicació rau en el desig de cercar obres ja conegudes, molt populars, que asseguressin l'èxit del film. La persistència del regust popular era molt important. Però també hi ha un aspecte purament mercantilista: aquest "expoli", fet amb el consentiment –les menys vegades, a canvi del pagament de drets- i les més, havent ja finit els autors de les obres líriques i fent-se difícil la reclamació de drets al variar part del contingut al seu desig, abaratia la producció i estalviava, d'antuvi, el pagament a algú que escrivís un guió adient per al cinema. Sovint, el llibret era adaptat pel mateix director, perjudicant força el contingut original. Normalment un director no era un escriptor, un literat i les adaptacions,

<sup>403</sup> *Arte y cinematografía*, abril de 1929

<sup>404</sup> Segons *el Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional de Madrid*

encara que n'hi havia de reeixides, també n'hi hagué que foren descontextualitzades totalment de l'obra i el seu sentit.

Algunes obres, provenien del teatre clàssic espanyol. Altres, tenien la gosadia de canviar una lletra – un singular per un plural- una paraula, un article, convertir en femení o l'inrevés un títol i ja era una altra obra; d'altres, conservaven el nom primigeni, tal vegada, exitós en el seu moment en que s'estrenà en forma lírica, i se'n feia una obra que res tenia a veure-hi. També podia haver-hi coincidències, naturalment. Alguns exemples del dit anteriorment, donen idea de la utilització de la similitud d'idees i títols.

*Agustina de Aragón*, sarsuela en un acte i cinc quadres, basada en l'obra de Benito Mas i Prat per Sebastián Gómez i Francisco de Torres, música de Luis M. Mariani. Estrenada al Teatro Circo de Saragossa, el 18 de juny de 1907. Amb cuplets per repetir<sup>405</sup>. La versió cinematogràfica d'aquesta dècada, amb el mateix nom, fou a càrrec de Victòria Producción Nacional, dirigida per Florián Rey, el 1928<sup>406</sup>.

*Las amapolas*, sarsuela còmica en un acte i en prosa, de Carlos Arniches i Celso Lucio, música de Tomás López Torregrosa, estrenada al Teatro Apolo de Madrid, el 21 de juny de 1894<sup>407</sup>. Coincidència parcial de nom amb *Amapola*, produïda per Penka Film i dirigida el 1925 per José Martín, qualificada de drama rural andalús, amb una adaptació musical del mestre Villajos<sup>408</sup>. Si es reconeix que hi ha una "adaptació musical", es pot suposar que prèviament devia haver-hi una partitura escrita.

*Amor campesino*, sarsuela en un acte i quatre quadres, en prosa, original de Ricardo i Carlos Díaz Castro, música de Rafael Ortega Luna. Dedicada als còmics Amada Alegre i Miguel Pedrola. Estrenada al Teatro Cervantes de Sevilla el 12 d'octubre de 1912<sup>409</sup>. Un film de gairebé idèntic nom, *Amor de campesino*, fou produït per Radio Film Barcelona, l'any 1923, dirigida per Josep Pitarch<sup>410</sup>

---

<sup>405</sup> Íd, registre 88, T/16.932

<sup>406</sup> González, P. Cánovas, J. *Catálogo del cine español 1921-1930*, Filmoteca Española 1993

<sup>407</sup> Op. Cit. Registre 389, T/1.794 i 14.297

<sup>408</sup> González, P. Op.cit. pàg. 24

<sup>409</sup> Catálogo Teatro Lírico, registre 1.906, T/22.642

<sup>410</sup> CCE, pàg. 24

*Esperanza*, balada lírico dramàtica en dos actes i en vers, original de Miguel Ramos Carrión, música de Guillermo Cereceda, dedicada a Luis Mariano de Larra, estrenada en el Teatro de la Zarzuela, el 24 de setembre de 1872, l'acció de la qual es desenvolupava a Salamanca en acabar la guerra carlina<sup>411</sup>. Un film, amb el mateix nom i un afegitó *Esperanza o la presa del diablo*, produïda el 1929 per Manuel "Kuindós", dirigida per José Ruiz Mirón, en la que l'actiu principal fou Elisa Ruiz Romero "Romerito", habitual actriu i cantant, podria fer pensar que fos basada en aquella obra lírica. En el *Catálogo del cine español* només s'hi troba com a descripció la informació de que es tracta de un drama.

*Gloria*, sarsuela en un acte, en dos quadres, original de Juan Partida González i Cayetano Poyato Varela, música de Rafael Gisbert Casa. Estrenada al Teatro de Variedades de Huelva, el 30 d'agost de 1901, i dedicada a Joaquín Dicenta<sup>412</sup>. Un film del mateix nom es rodà el 1929, produït i dirigit per Adolfo Aznar, en el que intervingué un actor habitual dels films de sarsuela de l'època: José Montenegro<sup>413</sup>.

*Los gorriones*, joguina còmica-lírica, de Luis Cocat i Heliodoro Criado, música de Eugenio Contreras, estrenada al Teatro de Maravillas, el 3 de juliol de 1896<sup>414</sup>. Referenciada com a sainet, es cita un film, *Los gorriones del patio*, produït per Levantina Films i dirigit per Mario Roncoroni, habitual del gènere fílmic-líric<sup>415</sup>.

*La hija del mar* té dues obres líriques del mateix nom: una, comèdia de màgia en quatre actes i en vers d'Enrique Zumel i música de Manuel Sabater, estrenada al Teatro Martín, el 18 d'abril de 1873 i l'altra, sarsuela en un acte i tres quadres de Manuel Fernández de la Puente i música de Tomás Barreta, estrenada al Gran Vía de Madrid, el 16 de novembre de 1912, després d'haver escrit la seva obra dramàtica Àngel Guimerà.

*La ilustre fregona*, sarsuela fantàstica en un acte i set quadres, de Sinesio Delgado i música de Rafael Calleja<sup>416</sup>, estrenada al Teatro Cómico el 14 de desembre de 1908, inspirada, naturalment, en l'obra de Miguel de Cervantes. El

---

<sup>411</sup> CTLE, reg. 5.892, T/2.307 i 24.408

<sup>412</sup> Íd. reg. 5.021, T/ 15.605

<sup>413</sup> Íd. pàg. 75

<sup>414</sup> CTLE, reg. 1.576, T/11.011 i 20.878

<sup>415</sup> CCE, pàg. 76

<sup>416</sup> CTLE, reg. 1.848, Cerv./2.309



film del mateix produït per Venus Films Española, i dirigida per Armando Pou, va ser rodada el 1927<sup>417</sup>.

*Nobleza de alma*, sarsuela dramàtica en un acte i tres quadres, en prosa, d'Eulogio Moyrón i Luis Mestres, música de Prudencio Muñoz, estrenada al Teatro de la Latina, el 24 de setembre de 1904<sup>418</sup>. Film del mateix títol, o amb “almas” en plural, fou produït a Barcelona, sota la direcció de A. Revel, l'any 1929, sense cap més tipus d'informació<sup>419</sup>.

*El suceso de anoche*, sainet en un acte i tres quadres, de José M. Acevedo, música de Cayo Vela i Enrique Brú, estrenat al Teatro Novedades el 16 de març de 1920<sup>420</sup>. El film del mateix nom, però que res té a veure amb l'argument de l'obra anterior, produït el 1929 per Exclusivas Serres, de Madrid, sota la direcció de León Artola<sup>421</sup>, ja que aquesta tracta d'un tema a mig camí entre el suspens per un crim atribuït equivocadament a una persona i l'èxit d'un noi que arriba a torero i ascendeix socialment, quan l'obra anterior tractava de l'intent de seducció d'un senyoret vers una noia d'humil condició.

### **V.31. FILMS D'ÈXIT CONVERTITS EN SARSUELA**

Dos exemples serveixen per il·lustrar la interacció entre els dos gèneres. Anteriorment hem vist films que havien tingut un precedent líric. Els dos exemples que segueixen fan el camí invers:

*La hermana San Sulpicio* havia estat rodada el 1927 per Florián Rey, per Perseo Films, essent la protagonista qui hauria de ser la més reconeguda artista del gènere: Imperio Argentina. Aquest film correspon a l'etapa del cinema silent. La cantant explicitava en una entrevista que això no era problema per a ella ja que cantava igualment. En plena etapa del sonor, el 1934, el mateix director i amb la mateixa artista, rodarien una segona versió per encàrrec de Cifesa, aquesta vegada sonora, amb música de Joaquín Turina i Juan Quintero. I encara anys

---

<sup>417</sup> CCE, pàg. 84

<sup>418</sup> CTLE, reg- 4.446, T/50.216

<sup>419</sup> CCE, pàg. 113

<sup>420</sup> CTLE, reg. 20, T/29.086

<sup>421</sup> CCE, pàg. 143

després, el 1952, hi hauria una tercera versió, dirigida per Luis Lucía, amb Carmen Sevilla en el paper de la germana San Sulpicio. El més curiós és que, justament després de l'èxit de la versió muda, la mateixa obra d'Armando Palacio Valdés va ser adaptada per a una versió de sarsuela, amb música d'Antonio Moreno Lerite, que va ser estrenada al Teatro Alcázar el 2 de gener de 1930<sup>422</sup>.

Un cas semblant passà a la famosa obra *Currito de la Cruz*. La primera versió, també de l'etapa silent, fou a cura de Fernando Delgado, per a Troya Films, amb guió del mateix autor de la novel·la, Alejandro Pérez Lugín. Una segona versió, es rodà l'any 1935, sota la mateixa direcció, amb música de Jacinto Guerrero, que comptà amb Antonio Vico i Elisa Ruiz Romero "Romerito" en els papers principals. Una tercera, a cura de Luis Lucía, l'any 1948, per a Cifesa, amb Pepín Martínez en el paper del torero, amb música de Juan Quintero. L'èxit del film convertí també l'obra en sarsuela, amb llibret adaptat de J.M. Arozamena i música de Pablo Luna i E. Fuentes, s'estrenà al Teatro Calderón el 15 de juliol de 1939.

### **V.32. DON PANDOLFO, UN FILM FRUSTRAT**

Al llarg de la dècada que precedí a la irrupció definitiva del sonor, alguns autors intentaren portar a la pantalla diverses obres líriques que finalment no aconseguiren veure materialitzats els projectes.

Una de les obres líriques que no foren finalment filmades fou *El señor Pandolfo*, "tarea lírica" en tres actes, de Pedro Pérez Fernández i Luis Fernández Ardavín amb música d'Amadeu Vives, que fou estrenada el 27 de desembre de 1916 al Teatro Apolo de Madrid. L'acció es desenvolupava en un país imaginari a l'Itàlia del segle XV<sup>423</sup>.

Aquesta intenció se sap per una carta del mateix Luis Fernández Ardavín a Amadeu Vives, escrita a Madrid el 26 de juny de 1917, en la que li demana que, donat que va ha d'anar a Barcelona [...] *hable con la Casa Gramofon para que le proporcione una nota detallada de los derechos que hasta la fecha me corresponden por El señor Pandolfo. Deseo que en lo sucesivo la Casa Gramofon lo especifique igualmente en las liquidaciones del señor Pedro Pérez Fernández o me proporcionen una nota de mis derechos [...]*.

<sup>422</sup> CTLE, volum II, registre 11.484.

<sup>423</sup> *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional*. T/23.536

Fins aquí queda clar que, si més no, es va fer un enregistrament sonor de l'obra lírica. En una carta posterior, confirmem la intenció de la Casa Pathé d'enregistrar-la com a film, però foren les circumstàncies tècniques que feren fallida. Des de Villa Prosperidad, a Cercedilla, Madrid, el 29 d'agost de 1917, Ardavín comunica a Vives la seva malaltia i que està en aquesta localitat recuperant-se de la mateixa. Afegeix:

“Recibí carta de la casa Pathé diciéndome que por ahora no impresionarían el *Pandolfo* porque había dificultades para la llegada del ingeniero encargado de hacerlo [...]”<sup>424</sup>.

És prou evident doncs, l'interès vers el gènere líric a l'estranger o si més no, l'interès comercial de productores estrangeres en el rodatge d'aquest tipus de film per a la distribució i exhibició comercial a l'Estat espanyol. La música lírica continuava interessant tothom i tenia un ample ventall d'adeptes. Fins i tot els més consagrats i reconeguts músics i autors teatrals. Dues mostres les trobem en aquestes cartes, una d'Enric Morera i l'altra d'Adrià Gual:

“A bien querido amigo, que tengo la obra libre, completamente libre. Ahora le ruego a Ud. Me haga el favor de verse con el maestro Chapí y enterarle de todo esto y decirle que si quiere la obra, yo no deseo otra cosa”.

Aquesta carta, escrita a Amadeu Vives en data de 6 de novembre de 1901, Morera li fa saber que tanmateix, per desavinences amb Isaac Albéniz, s'havia trencat el contracte privat que tenien en comú en relació a l'obra *Emporium* i el que desitjava ara era que o ell o Chapí li donés forma adequada per a ser estrenada en una forma de gènere popular, és a dir, de sarsuela.

L'altra carta, també adreçada a Vives – i en aquest aspecte no podem oblidar que aquest català era el màxim representant pel que fa a la lírica tant o més a Madrid i arreu de l'Estat espanyol com a Barcelona- és d'Adrià Gual, renovador del teatre català. En data de 26 de setembre de 1926 escriu:

“Estic enllestint el primer acte de *Les joies de la Roser*... És cosa d'uns pocs dies i te l'enviaré tot seguit... També treballo en el *Donzell*... Tinc planejada l'escena de la taberna (sic) i prop de tenir-hi la del ball. Em fa molta il·lusió el desenrotllament d'aquesta obra en la *segona versió convinguda*...”<sup>425</sup>

---

<sup>424</sup> Epistolari Vives, caixa III

<sup>425</sup> Id. caixa III, Epistolari Vives

És ben clara la intenció de ambdues cartes. Totes esperaven triomfar en el gènere més apreciat pel públic. Obres estrenades com a òperes o com a teatre, també podien ser reconduïdes com a líriques, i sobretot, portades a la pantalla, assegurant així un èxit més que segur.

## CAPÍTOL VI

### VI.1. SITUACIÓ DE LA MÚSICA ALS ANYS DE L'ARRIBADA DEL CINEMA SONOR

No es pot pas dir que el 1930, any clau en el neguit per l'arribada de les primeres produccions cinematogràfiques sonores, fessin perillar la situació dels músics. Només cal revisar l'anuari professional<sup>426</sup> d'aquest any per adonar-se de la gran quantitat de professionals que hi constaven. A l'apartat corresponent a la província de Barcelona, on estaven censats 1.000.000 d'habitants, que podríem fer extensible a altres capitals de l'Estat espanyol, l'estat de la qüestió musical – dels camps que interessien – era el següent:

Hi havia prop de 40 acadèmies o escoles de música, entre elles, una especial per a invidents, apart del Conservatori de SAR la Infanta Isabel, el Conservatori del Liceu i l'Escola Municipal de Música; més de vint professors o professores de cant; prop de 15 acadèmies d'estudis artístics i de varietés. D'artistes lírics, 34 sopranos i triples lleugeres, entre les que destaquen Concepció Badia, Mercè Plantada, Mercè Capsir...; 39 triples de sarsuela i d'òpera; 20 triples còmiques de sarsuela i opereta; 10 triples característiques de sarsuela i opereta; 26 tenors d'òpera; 26 tenors de sarsuela i opereta, entre ells, Emili Vendrell; 14 barítons d'òpera; 32 barítons de sarsuela i opereta, entre ells Marcos Redondo i Enric Sagi; 8 baixos d'òpera; 17 baixos de sarsuela i opereta. Hi havia 26 associacions musicals, entre elles una d'específica d'artistes lírics i dramàtics; 19 bandes de música; 12 cobles de sardanes; 60 agrupacions corals, cosa que és molt interessant ressenyar, ja que moltes d'elles tenien la seva pròpia secció lírica, de sarsuela. Pel que fa a la composició, hi havia 80 autors (molts d'ells, dedicats a la sarsuela, com Joan Dotras Vila, Llorenç (Demon) Torres, Rafel Martínez Valls, Amadeu Vives... i més de 30 orquestres. Destaca a l'anuari dos anuncis: un del compositor Pere Rivalta i un altre de F. Roca Traveria en la que diuen que *Facilita gratis sus composiciones a los conjuntos que actúan en cines, cafés, etc.* comprovació evident de que ambdues arts no es feien la competència, sinó que es complementaven.

<sup>426</sup> *Anuario Musical de España* – Director Salvador Bofarull Rodríguez, año 1 (1930)

Pel que fa a la situació concreta de la sarsuela, se'n composaren (de músics notables i reconeguts) de l'any 1930 al 1935 prop de dues-centes, destacant alguns títols com *La Dolorosa*, *La Legió d'Honor*, *La rosa del azafrán*, *Katiuska*, *Las Leandras*, *Don Gil de Alcalá*, *Luisa Fernanda*, *La del manojo de rosas...* algunes portades també al cinema durant aquella dècada o posteriorment.

De l'any 1936 fins el 1939, malgrat l'esclat de la Guerra civil, van ser prop de cinquanta<sup>427</sup>, entre les que destaquen *La tabernera del puerto*, *Romanza húngara*, *Rosa, la pantalonera*, *Monte Carmelo...* Que el gènere encara donava molt de sí ens ho afirma la sarsuela *La tabernera del puerto* portant a escena un tema tan escabrós i d'actualitat com el tràfic de droga.

### **VI.1.1. Precisions sobre l'abast del terme "cinema sonor"**

Caldria precisar què s'entén exactament per "cinema sonor", perquè l'abast d'aquesta paraula pot conduir a confusions. Ja des dels seus inicis, el cinema volgué incorporar, a més de la música narrativa o sorolls d'ambient, la parla dels seus actors que donessin verisme a l'exhibició. Com hem vist als capítols anteriors, la música fou un element abastament emprat amb major o menor traça, amb més o menys recursos, segons l'economia del lloc d'exhibició. Del rudimentari ús d'afegir de sorolls en directe, se saben nombroses anècdotes de propietaris de sales de cinema que participaven activament en la producció d'aquest, com és el cas de la Fotografia Napoleon, que aconseguia espantar els clients amb tota mena de sorolls, entre ells, de trencadisses de vidres; el del cinema Clavé Palace de Mataró, l'amo del qual, el senyor Gurgui, aconseguí un veritable caos en disparar un tret de fusell en una seqüència cinematogràfica que estava veient el públic a la pantalla. Més tard, màquines especialitzades, substituïrien aquestes casolanes participacions. Aquests aparells queden reflectits en l'ampli catàleg de les productores cinematogràfiques que, a més del film, oferien l'adquisició d'aparells capaços de reproduir infinitat de sorolls, des del vent al trot d'un cavall, com es pot comprovar al catàleg de la Casa Pathé Frères de l'any 1909.

---

<sup>427</sup> Vegi's la relació complerta de sarsueles del període 1930-1940 a l'annex 1. Aquesta ha estat feta sobre obres publicades, ja que moltes d'aquest temps – durant la Guerra Civil – llurs autors no ho feren.

Sens dubte, el precursor de la incorporació del so al film fou José Salvador Roperó. Nascut a Almeria, s'havia traslladar a Barcelona on començà a estudiar la tècnica cinematogràfica ja que, a més d'artista, era un fervent admirador del cinema. El 1910 va sol·licitar una patent per a un aparell de la seva invenció que resolía perfectament el problema de l'adaptació de la sonorització al cinematògraf amb una adaptació perfecta. Tal com ho explica Miquel Porter,

“ [...] el *cinefono* consistia en un sistema sincrònic mitjançant el qual, amb una sola maneta, es feien girar els mecanismes d'un crono cinematogràfic i d'un gramòfon de rotille. L'aparell no estava pensat només per reproduir aires musicals o recitatius filmats expressament, sinó per il·lustrar de manera sonora qualsevol cinta de fins a tres-cents metres de longitud, és a dir, uns deu minuts de projecció. Malgrat la senzillesa i facilitat de procediment, no passà de l'estat de prototip i no arribà a utilitzar-se a nivell industrial”<sup>428</sup>.

La confusió vers la manera d'adjuntar so i imatge era tal que el 1929, any de màxim debat pel que fa a l'arribada d'aparells d'enregistrament del sonor, encara es continuaven oferint artilugis, màquines per reproduir sons determinats, amb una gran varietat de gammes, com el que s'adjunta a continuació. A l'Exposició Universal d'aquell any s'exposà aquest aparell, amb la novetat de la incorporació de veus humanes:

“¿Quiere usted tener en su cine una orquesta sinfónica tocada por un solo maestro? ¿Quiere usted elevar notablemente el valor artístico y emocional de los films que proyecte en su establecimiento? Adquiera un ORGANILLO KILGEN, el rey de los instrumentos.

Com este órgano de acción magnética rapidísima, se obtienen los siguientes sonidos, destinados a acompañar las escenas de las películas que se exhiban:

- Tormenta: truenos, lluvia y viento.
- Escenas militares: pasos de soldados, toques de clarín, redoble de tambores, explosión de bombas.
- Bomberos: el ruido de los grandes motores, el toque de la campana, etc.
- Escenas de caza
- Herrería
- Bailes indios: el tam-tam, los aullidos de los salvajes...
- Iglesia: música solemne, repique de campanas, misas, funerales.
- Gran orquesta sinfónica: todos los instrumentos de una verdadera orquesta sinfónica se hallan reunidos en el Órgano Kilgen, produciendo un conjunto armonioso de una belleza y de una sonoridad imponente.

---

<sup>428</sup> Porter Moix, Miquel, *Història del cinema a Catalunya 1895-1990*, Departament de Cultura 1992

- Orquesta típica: bandoneón, guitarra, todos los instrumentos de un conjunto argentino, destinados a ejecutar tangos, milongas, vidalitas, etc.
- Jazz-band: con los mas modernos efectos para lograr esa música extrña que ningún aficionado al baile puede resistir impasible.
- Solo de piano: toda la belleza de un recital ejecutado magistralmente por un virtuosos o, si se desea, el sonido del piano puede ir acompañado del del órgano.

EL ORGANOS KILGEN es la voz de la pantalla. Desde 1640, la familia Kilgen construye órganos que ha ido perfeccionando al correr de los años y de los siglos, llegando a producir el actual, considerado como el MEJOR ÓRGANO en LA MAYOR FÁBRICA DEL MUNDO. Geo Kilgen & Sons. St. Louis E.U. de A. Concesionario para el extranjero The Roy Chandler Company Inc. New York representante exclusivo para España: M. de Miguel, Consell de Cent 292, Barcelona.”<sup>429</sup>

La parla i la música incorporada continuava essent el gran repte. Diversos ginys s'intentaren adaptar a la imatge, essent ja un dels més reeixits els discos sincronitzats inventats per Thomas A. Edison i l'enregistrament sonor que acompanyava la imatge amb el sistema de Leon Gaumont. Totes les sales d'espectacles oferien audicions amb fonògrafs. Sobre la gran quantitat de models de marques i aparells que s'oferia al públic, veiem un curiós anunci públic a la premsa:

“El verdadero fonógrafo Edison. Último modelo, de 10 de la mañana a 12 noche, excepto los domingos en un salón del Café Americano, Rambla Centro 82. Programa numeroso y escogido. Alto: no confundir mi fonógrafo con el gramófono!”<sup>430</sup>.

En un altre anunci, pocs dies després, s'oferia al públic del Universal Expres *el fonógrafo Edison Dúplex, primero que se exhibe en Barcelona*. Tot local que es preués instal·lava el seu aparell de reproducció de música:

“Fonógrafo en la chocolatería del Paseo de Gracia 12, queda instalado un Fonógrafo con mucha variación de piezas, que es la maravilla del siglo XIX por lo claro y perfeccionado que hasta el día haya podido escucharse sin necesidad de ponerse nada en el oído”<sup>431</sup>.

“Kinematógrafo fotografía animada Café Colón, Rambla Centro. Audición gratis del non plus ultra-fonógrafo con voces claras, orquesta completa y cantos artistas notables”<sup>432</sup>.

---

<sup>429</sup> *Arte y Cinematografía*, gener de 1929

<sup>430</sup> *El Diluvio*, 8 de febrer de 1897

<sup>431</sup> Íd. 18 de març de 1897

<sup>432</sup> Íd. 28 abril de 1897



El 19 d'octubre de 1897 la premsa de Madrid anunciava l'arribava d'un oficial de la marina italiana, inventor de diafragmes que havien possibilitat la millora dels fonògrafs, amb motiu de negociar, se suposa, la distribució dels aparells Edison.

L'actor Enric Guitart explicà en una entrevista a Televisión Española com es feia als principis de l'enregistrament del sonor el doblatge de la veu humana, en aquest cas, en la interpretació d'una cançó: ell movia la boca mentre se sincronitzava i enregistrava la veu del cantant català Emili Vendrell<sup>433</sup>.

## **VI.2. LA INFRASTRUCTURA DE LA INDÚSTRIA CINEMATOGRÀFICA ALS INICIS DEL SONOR:**

L'any 1929 és el que posà contra les cordes la fràgil indústria cinematogràfica espanyola. Els qui realment pensaven en un futur es preguntaven si realment existia una indústria cinematogràfica al país, com es pot comprovar en aquest article de l'abril de 1929<sup>434</sup>. En un llarg article escrit per Antonio Armenta y Tierno, com a president de la Unión General Cinematográfica Española, Sociedad de Empresarios de Cinematógrafo s'adreça al Ministre d'Economia Nacional per a exposar-li la greu situació que travessava el cinema en aquell any en que l'arribada del sonor feia trontollar-ho tot. En un altre article, es fa una anàlisi de la indústria cinematogràfica que creu que és deplorable:

“La protección del Estado a la Industria Cinematográfica”

¿Existe una industria en España? ¿Es este el caso de España? En modo alguno...//... no ha existido ni existe industria cinematográfica, puesto que por tal no se pueden considerar los ensayos aislados y dispersos rara vez afortunados, y aun esto relativamente. No hay empresas que honren a la patria a costa de su sacrificio economico. Por el contrario, todas las cintas han constituido para sus editores pingües ganancias y poco o nada pueden haber contribuido a engrandecer y propagar nuestra industria y nuestro arte [...]”

No signa l'article cap autor i afegeix una sèrie de propostes per a millorar-la amb mesures de caire proteccionista. Un dels apartats més interessants és la que fa relació al cinema sonor, que el titula

---

<sup>433</sup> *Imágenes perdidas – Las primeras palabras* – TVE 1991

<sup>434</sup> *Arte y Cinematografía*, núm. 336, abril de 1929

### “Una nueva complicación – El cine sonoro”:

“Los Estados Unidos, donde la industria cinematográfica ocupa el tercer lugar, no descansan un instante. Las entidades productoras de material filmado [...] hubieron de establecer los grandes circuitos espectaculares para asegurarse el consumo en su propio país, y así la Fox, la Metro, la Paramount, la Universal, etc. fueron apoderándose de las salas de espectáculos [...] y se buscó la expansión por Europa como medida complementaria de salvación de los grandes intereses comprometidos.

En esta lucha quedaron rezagadas algunas entidades que tuvieron que buscar nuevas orientaciones para el porvenir, y puestas en contacto con la Western Electric, que había logrado la sincronización del sonido y de la visión del cinematógrafo por dos procedimientos distintos (Movietone y Vitaphone), lanzaron al mercado el llamado “cine sonoro” en tres aspectos: sincronización de música, sincronización de efectos y sincronización de diálogo... Y el lanzamiento de la nueva modalidad cinematográfica recibió tan favorable acogida por el público norteamericano, que los salones donde se ofrecía el cine sonoro se hicieron los preferidos, dando esto lugar a que entidades productoras norteamericanas, como la Warner Brothers consiguiesen situarse en plano preeminente, cuando su situación anterior era francamente angustiosa [...] Las grandes firmas productoras hubieron de evolucionar rápidamente hacia el cine sonoro, porque el público norteamericano exigía cada día y los atisbos cinematográfico-sonoros, constreñidos en principio a películas de un rollo, se convirtieron en realidades pujantes, produciéndose los grandes films a base de sincronizaciones en sus tres aspectos.

Hacia la Western Electric derivaron las grandes marcas cinematográficas (la Metro, la Paramount, la Fox, Artistas Unidos, la Universal) y en esta derivación se produjo un hecho fatal. Como la Western había logrado apoderarse de la mayor parte de las patentes del cine sonoro, impuso condiciones elevadísimas para ceder sus aparatos de sincronización a aquellas entidades que forzosamente tenían que ser feudatarias suyas. Y estos derechos, que abarcan el mundo entero, dan lugar a que la película sonora haya de explotarse con un nuevo gravamen elevadísimo, aparte de que la producción del cine sonoro requiere estudios especiales desprovistos de sonidos externos e internos para que la sensibilidad de los micrófonos no pueda recoger más que aquello que ha de constituir la sonoridad cinematográfica. Dichos estudios, en su aspecto más modesto, producen un desembolso inicial de instalación de cien mil dólares, y precisan actores especiales que sepa hablar, ensayos minuciosos y nuevos capítulos de gastos... Surgió posteriormente un nuevo sistema de cine sonoro (el Photophone) más perfeccionado aún que los anteriores, explotados por la General Electric Corporation [...] y aunque parecía que la competencia entre ambas entidades podría surgir el abaratamiento productor, el hecho cierto es que han llegado a un acuerdo para no perjudicarse en sus respectivos intereses [...] Conclusión final. En Norte América se concede preferencia al cine sonoro... la producción de películas aprovechables en nuestro país, donde todavía no se ha implantado el cine sonoro y cuya generalización será difícil por el precio de las instalaciones, ha disminuido casi en un cincuenta por ciento. No se ocultará a la clara

percepción del Gobierno y de la Comisión, que es lógico el pesimismo cuando las circunstancias se desarrollan en la forma que apuntada queda”<sup>435</sup>.

Així doncs, la cinematografia a l'Estat espanyol i especialment pel que hauria de fer referència al desenvolupament d'un cinema musical autòcton, tenia tot tipus de mancances quan altres poderosos estats invertien diners i esforços per no quedar-se enrera i fer-se amb el esplèndid mercat que s'anticipava. La desestabilització fou total. La incursió de marques noves de cinema sonor començà a envair-ho tot. Però no només la indústria cinematogràfica nord-americana picava poderosament a les portes del feble mercat hispà: Alemanya, Itàlia... tothom es posava al dia per a que el nou giny no deixés la seva indústria arraconada i obsoleta. Veiem uns quants exemples:

A Alemanya, s'estava construint una instal·lació per ubicar un estudi per enregistrament del sonor just al solar que ocupava una illa, una mansana sencera de carrers on hi havia els decorats del film *Metrópolis: Los nuevos talleres de film sonoro de la Ufa en Neubabelsberg*. Els treballs tècnics i artístics de tots els edificis van ser fets per la S.A Heilmann&Littman, segons el projecte de l'arquitecte Otto Kohtz.

*Una compañía italiana editará películas habladas en Hollywood para Italia, España y America Latina*. El nom era ItaloFone Film Productions Inc. Nova companyia per al cine sonor: La Universal City, de Califòrnia, en la que col·laborà Xavier Cugat. El sistema era el NaturalFone, inventat per Harrys, famós enginyer consultor de les companyies fonogràfiques nortamericanes.

S'anuncia l'exhibició de films sonors en el Tívoli: amb l'aparell Photophone, Cineaes presentarà *selectísimas cintas sonoras Vitaphone y Movietone de gran espectacularidad... entre ellas 'El arca de Noé'<sup>436</sup> y 'El Loco cantor' y revistas con bailables y fantasías musicales, tales como Follies, canciones por Raquel Meller...* Aquesta fou un poderós reclam per a la venda de films cantats o parlats en castellà. Al número 337/8 de maig-juny de 1929 a la revista *Arte y cinematografía*, la Meller fou la seva portada, abillada amb pinta i mantellina blanca, anunciant a càrrec de la Movietone Fox: *La eminente canzonetista aparecerá pronto en el Movietone*

<sup>435</sup> *Arte y Cinematografía*, 11 d'abril de 1929

<sup>436</sup> Recordem que es tracta d'una sarsuela de Ruesga i Prieto.

*Fox interpretando algunas de sus mejores creaciones, como La mujer del torero, El Noy de la mare y Corpus Cristi” (sic).*

És a dir: el reclam era “de folklore espanyolista” però la indústria, estrangera. Al número següent de la mateixa revista hi surt Pilar Ruíz, *genial estrella de la canción que después de un mes de brillante actuación en el Príncipe Palace, de Barcelona, ha recibido tentadoras proposiciones de una importante casa editorial americana para impresionar películas sonoras.*

El número 341-2 octubre-novembre del 1929, està dedicat tant l'editorial com el primer i exhaustiu article d'anàlisi al cinema sonor. Comença l'editorial amb el títol

“Inauguración oficial de la temporada 1929-30: El éxito del film sonoro. Sin duda alguna, la característica de la temporada que acaba de inaugurarse la constiurá la presentación al público español del film sonoro”.

Esmenta l'èxit de *La Canción de París*, de Maurice Chevalier i la de Cineaes al Tivoli, *Follies*, de la Fox Movietone. Acaba amb la pregunta de perquè no s'impressionaven films en espanyol?

La Sección Técnica fa esment del *XII Congreso de la Asociación Española para el Progreso de las Ciencias Barcelona Mayo de 1929. Bosquejo histórico y estado actual de la Cinematografía sonora, per Manuel Vidal Español, ingeniero electricista.*

La desorientació sorgida ran de la implantació del sonor, en qualsevol de les múltiples vessant o aparells eren ben notables. Els articles de crítics cinematogràfics a les revistes especialitzades donen fe de la importància que havia adquirit el fenòmen i la desorientació que hi havia al sector. Però amb matisos. És cert que hi havia productores interessades en el nou giny però a molts cinemes, ja els estava bé com estava. Si es repassa atentament la premsa d'aquests primers anys de la dècada del 30, veurem com van coexistir, de manera natural, els cinemes que oferien produccions mudes i sonores, advertint en quina modalitat es projectava o alguns que defugien els insistents oferiments de venda d'aparells sonors:

“Vicente Alagón, empresario del GRAN TEATRO de Valencia, ruega a las casas que se dedican a la venta de aparatos sonoros se abstengan de hacerle más ofertas hasta llegado el

mes de julio, fecha que decidirá si le interesa o no la adquisición de un aparato sonoro para dicho Salón”<sup>437</sup>.

### **VI.3. PRIMERS INTENTS DE SONORITZACIÓ DE FILMS ESPANYOLS:**

És evident que quan parlem de cinema sonor, fem referència a aquell que té el so imprès damunt la pel·lícula, sigui quin sigui el sistema (òptic –fotografia- o magnètic). Els primers assaigs sobre aquest tipus de sonor, el trobem amb el sistema inventat pel nord-americà Lee de Forest, propietari de la patent del sistema Phonofilm que consistia en un sistema d'impressió òptica, fotografiada en una banda de la mateixa pel·lícula en la que s'hi havia enregistrat les imatges. Forest va viatjar a Europa el 1925 amb l'objecte de cercar suport econòmic per a industrialitzar el seu invent i poder comercialitzar-lo sense haver de lliurar a les grans companyies nord-americanes. Fracassades les primeres gestions, arribà a Espanya el 1927 pensant que si aconseguia aquest suport, podria estendre's a un ampli mercat de parla espanyola que abastava l'Amèrica llatina. Així, mostrà el seu invent el novembre de 1927 al cinema Callao de Madrid, amb sengles parlaments del doctor Madariaga, d'ell mateix explicant el sistema Phonofilm i amb cançons de Conchita Piquer rodades a Nova York, sense que el públic mostrés massa interès per aquesta novetat. El 1928 viatjà a Barcelona, on enregistrà al Park Güell una sèrie de contes còmics a cura de Josep Moncayo. La pròspera burgesia catalana – com havia estat la tònica habitual des del naixement del cinema – no volgué invertir en el nou invent. Mentre, ja triomfava el nou sistema nord-americà, el Vitaphone, amb el film *The jazz singer*. Forest se'n devia adonar que era massa tard per a lluitar contra la poderosa patent i va vendre la seva a un empresari català<sup>438</sup>. Poc després, aquest el vengué a l'empresari burgalès Feliciano Vítors, que l'exhibí de forma ambulant per pobles i ciutats.

Com que el repertori de què disposava era limitat, ell mateix enregistrà noves cintes. Com era força corrent, una d'aquestes era còmica, a càrrec del pallaso Ramper. Aquest ja havia participat en el rodatge i enregistrament al film *Frivolinas*, rodada el 1926 per Arturo Carballo. Aquest film, a manera de musical, estava

<sup>437</sup> *Arte y Cinematografía*, gener de 1931

<sup>438</sup> Gubern, Román, *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*, no concreta el nom de qui fou aquest empresari català que es quedà amb la patent.

integrat per números diferents (*El arco iris*, *La feria de las hermosas* i *Las maravillas*), als que havien posat música autors habituals de la sarsuela com José Padilla, Joan Vert Carbonell, Reveriano Soutullo, entre d'altres. El número primer, coincideix amb el títol amb una sarsuela, anomenada "pasillo-cómico-lírico" en un acte, de Carlos Arniches, Celso Lucio i García Álvarez, amb música de Joaquín Valverde i Tomás López Torregrosa, que s'havia estrenat al Teatro Eslava el 1897<sup>439</sup>. Aquest números foren a cura de la companyia teatral d'Eulogio Velasco i Tomás Borrás que comptava, a més del còmic Ramper, amb Miguel Ligeró, Maria Caballé, Juan Belmonte... L'estrena fou, el 1927 al cinema Doré, a Madrid, va ser acompanyada en directe per una orquestra al complet que acompanyà els 18 números de l'obra. La publicitat que gaudí a la premsa fou la següent.

"Fivolinas: producciones seleccionadas A. Carballo. Presenta Fivolinas (cine-teatro), comedia risueña de gran espectáculo, combinado con los Espectáculos feéricos y de revistas VELASCO skechts y fragmentos de las conocidas obras *El Arco Iris*, *Las maravillas* y *La Feria de las Hermosas*.

Nota: Fivolinas (cine-teatro) a pesar de que se pondrá con cantos y bailes, no pagará derechos de representación ni propiedad literaria por tener ya abonados los derechos la casa editora.

FRIVOLINAS (a doble pàgina) única en su género que transporta al espectador al teatro. Un Paso gigante en la cinematografía. Gran novedad y realidad de que se está viendo y oyendo teatro.

Comedia risueña de gran espectáculo, combinado con fragmentos y skechts de las revistas VELASCO. Trece números cantados y accionados en la revista. Cantos y bailes de los renombrados maestros, "ases" de la música frívola, J. Benlloch, Soutullo, Vert, Padilla, Teres y Llopis, con letra de los conocidos libretistas Tomás Borrás y J. Velasco, tomando parte por primera vez en el arte mudo de la pantalla María Caballé, Rosita Rodrigo, Eva Stachino, Blanca Pozas y el gran excéntrico RAMPER, José López Alonso, Olvido Rodríguez, Luisa Vieden, Felisa López. Más de 200 señoritas de conjunto, 500 "toilettes", himnos a las naciones de Italia, Francia, Bélgica, Portugal, Argentina, Japón, Alemania, Inglaterra, Norteamérica y España, finalizando con un himno al esperanto, cantado por nutridas masas corales, con letra arreglada al español. Ramper el gran excéntrico, os hará desternillar de risa con sus graciosos números y os dará la sensación de que lo estais viendo trabajar en el teatro. No dejéis de verlo"<sup>440</sup>.

El segon film de Vítores fou l'enregistrament d'una rondalla aragonesa, tot molt en la línia de cinema popular.

Mentre, una nova incursió del sistema sonor nord-americà feia la seva entrada al mercat espanyol. El març de 1929 arribà a Espanya José Luis Delgado, tècnic de

<sup>439</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, Ministerio de Cultura 1986, T/1.777

<sup>440</sup> *Arte y Cinematografía*, 1927

la Fox, per introduir un camió dotat amb la tècnica adequada per als rodatges sonors. Era el sistema Movietone. Amb aquest sistema s'enregistraren cintes del trio argentí format per Irusta, Fugazot i Demare, amb l'objectiu que poguessin estendre aquestes produccions a Amèrica Llatina.

“Sección técnica: Los modernos sistemas de films sonoros: Algo sobre el *Movietone*. Entre los sistemas de films sonoros hemos de mencionar, como más importantes, los debidos Ruhmer, Mihály, Poulsen, el procedimiento Triergorz y el Fonofilm del americano Lee de Forrest, una variante del cual es el que construye la Western electric C<sup>o</sup> y que han adoptado para su explotación los importantes estudios William Fox [...]”.

Després de la minuciosa descripció del procediment per enregistrar, reconeixent que era el mateix que van explicar a la revista 314-315 de juny de 1927 pel procediment de Triergorz, d'origen alemany, quina única diferència era emprar pas de 42 mm enlloc de 35, explicà que al Park Güell s'enregistraren cintes amb la veu del trio Irusta, Fugazot i Demare que amb la seva orquestra argentina es van brindar a enregistrar per aquest sistema uns tangos pel sistema *Movietone*.

“El equip Fox (el primero de España) que hemos podido admirar, la instalación Movietone va montada sobre un excelente autocamión en cuyo interior están dispuestos no solo un micrófono y aparatos tomavistas, sino un excelente receptor Western Electric, para controlar la sintonía, y todas las baterías, cables y accesorios necesarios en la impresión del film sonoro. Esperamos que el nuevo procedimiento tendrá el éxito en nuestro país, máxime cuidando del mismo hombres tan conocedores como los sres. Delgado y Grainger, cuyas excepcionales dotes en esta especialidad pudimos comprobar durante la impresión de unas escenas en el Parque Güell... invitados por la Dirección de Hispano Foxfilm. Manuel Vidal Español. Ingeniero”<sup>441</sup>.

L'estiu del 1929 s'instal·laren els primers equips fixos de reproducció sonora, de la casa nord-americana Western Electric al cinema Coliseum de Barcelona, amb la que es va estrenar el 19 de setembre de 1929 *Innocents of París* (*La cançó de París*) amb Maurice Chevalier. La mancança d'una tecnologia adequada quedà reflectida en aquest comentari de José Sobrado Onega “Focus” al diari madrileny *El Sol*, l'endemà de l'estrena:

“La obra original es totalmente musical y dialogada, pero la copia que se proyectó en el Coliseum contiene únicamente en forma sonora las canciones de Chevalier y los pasajes hablados se han exhibido en silencio, sin duda en atención al público, por estar habladas en idioma inglés. Este conjunto híbrido de escenas mudas y habladas desvirtuó notablemente el efecto total de la obra

---

<sup>441</sup> *Arte y Cinematografía*, febrer de 1929

[...] A nuestro juicio el híbrido ejemplar debe ser del todo sonoro, aun cuando el público no entienda el diálogo [...] »<sup>442</sup>.

Feliciano Vítors, amatent al futur èxit del sonor, aconseguí la col·laboració de Francisco Elías que s'havia format en les indústries del cinema francès i nordamericà. El projecte que se li encomanà fou el rodatge d'un film que portava per nom en inici *El último día de Pompeyo* i que quedà definitivament amb el d'*El misterio de la Puerta del Sol*, es rodà el 1929 amb el sistema de Lee de Forest, el Phonofilm. Sembla ser que només es va exhibir a Burgos el 1930 i que demostrà la incompatibilitat del sistema sonor Phonofilm amb l'ambulant de Vítors. Posà música a aquest film Manuel Penella Moreno.

Mentre, la Western Electric continuava el seu intent d'expansió al mercat espanyol. Però els empresaris no els llogaven ni compraven degut als alts preus de venda. Molts optaren per continuar amb l'exhibició de films muts i altres tancaren llurs establiments<sup>443</sup>.

Les primeres pel·lícules espanyoles sonores van tardar molt en produir-se per la falta d'equips adients, no sols per la seva tècnica sinó pel seu cost per a una classe empresarial acostumada a invertir el mínim possible en les instal·lacions. Sobre aquest fet, cal tornar a insistir en la mancança d'una veritable inversió que hagués possibilitat un millor desenvolupament del cinema, en totes les èpoques. Però ara, la temptació del sonor era massa poderosa. Des de l'esclat que suposà portar a la pantalla *The Jazz Singer* el 1927, la ja feble indústria cinematogràfica espanyola hagué de veure's davant un nou i devastador repte: adaptar el so a la seva infraestructura. Segons el crític Florentino Hernández Girbal la implantació del sonor significava canviar-ho absolutament tot: des dels projectors, els estudis, les sales d'exhibició... i també els actors i actrius, que havien d'adaptar-se a aquest nou mitjà expressiu de la parla incorporada a la imatge. Per acabar-ho d'adobar, els millors tècnics cinematogràfics havien marxat a l'estranger. Romà Gubern que ha estudiat abastament el crític període de la irrupció del sonor al cinema espanyol, afirmà que l'arribada d'aquest suposà una veritable catàstrofe. La desorientació dels directors habituals fou la nota general. Només Benito Perojo continuava treballant perquè produïa a Berlín i Hollywood. La situació a l'Estat

<sup>442</sup> Gubern, R. op. cit. pàg. 16

<sup>443</sup> Romà Gubern dona la xifra de 200.000 a 400.000 pessetes per a la instal·lació i muntatge d'aquest aparell sonor a les sales de cinema, cosa que feia inviable del tot la seva posada a la pràctica. Op. cit. pàg. 18.



espanyol amb l'arribada del sonor era la següent: hi havia 30.000 sales de cinema en tot Espanya però només cinc projectors sonors, tres a Madrid i dos a Barcelona.

Amb l'arribada del francès Camille Lemoine, introductor del nou sistema d'enregistrament del sonor, juntament amb l'enginyer René Renault, començarien les primeres produccions sonores autòctones.

#### **VI.4. LA PRODUCCIÓ CINEMATogrÀFICA ESPANYOLA EN ESTUDIS ESTRANGERS**

Davant la impossibilitat d'acarar la necessitat que els films fossin en la seva totalitat parlats i musicats, alguns empresaris optaren per anar a rodar llurs films a l'estranger on aquesta tecnologia estava suficientment desenvolupada. Però els èxits no foren del tot reeixits. Cinc foren els films que es feren amb aquest criteri, amb divers encert i acolliment per part del públic, tots ells rodats entre 1929 i 1931.

Saturnino Ulargui va ser el primer en posar en pràctica aquesta modalitat amb el seu film *La canción del día*<sup>444</sup>, rodada el 1929 als estudis anglesos amb alguns exteriors a Madrid. El guió fou a cura de Pedro Muñoz Seca i Pedro Pérez Fernández i la música a càrrec d'un músic de fama reconeguda al món de la sarsuela: Jacinto Guerrero, que llavors tenia 34 anys, molt apreciat per les qualitats melòdiques de les seves obres<sup>445</sup>. La direcció va ser a càrrec de G.B. Samuelson. Segon explica Gubern, les escenes que en la versió anglesa copiaven la comèdia nord-americana, a l'espanyola ho eren del sàinet, cosa que poc aportava al cinema per ser realment "teatre filmat". A més, poc podia agradar el gènere musical d'un autor avesat a escriure sarsueles, encotillat a mig camí del gènere més popular espanyol i el pretès desig de musical nord-americà. La cançó

---

<sup>444</sup> Román Gubern atribueix un segon nom a aquest film, més adient per a la distribució anglesa *Spanish Eyes*. Segons l'expedient de censura corresponent a l'any 1939 núm. 32.844, només figura amb el nom primer: *La canción del día*. En aquest expedient consta que la productora fou de Ulargui-Carreras i la distribució d'Atlàntic Films, essent el representant en aquells anys Julio del Rio Montero. El film tenia un metratge de 2.000 metres (vuit rotlles) i fou aprovada totalment per la Comisió de Censura Cinematogràfica essent president Manuel Augusto García Viñolas, el 15 de desembre de 1939.

<sup>445</sup> A l'esmentat expedient, figura amb el nom de "comedia dramática".

central del film *La canción de Estrella*<sup>446</sup>, fou qualificada pels crítics de l'època de "cursilada". A la versió espanyola els actors principals foren Consuelo Valencia, Tino Folgar i Faustino Bretano.

S'anuncià a *Arte y Cinematografía* el gener del 1930, amb una insert publicitari deslligable:

"La canción del día: ¿ Que cree vd. Que ocurriría en su local, en su público, en su taquilla si la película hablaran en perfecta lengua española? Imagina usted lo que sucederá la primera vez que esto ocurra? Su quimera está convirtiéndose en realidad: *La Canción del Día* primera película totalmente hablada en español. Dialógos Pedro Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, música Jacinto Guerrero. Dirigida por GB, Samuelson. Recordada (sic) con RCA Phhtophone. 100% cantada y bailada por Tino Folgar, eminente cantante, Consuelo Valencia, la nueva estrella, Faustino Bretaño, distruida por concesión española "BIP" y "VFA" Madrid-Barcelona".

A la notícia del film s'inserí una fotografia amb els autors i el director abans de partir a Anglaterra *en cuyos mejores estudios sonoros ha de filmarse esta primera producción hablada en español*. Resalta que Guerrero *ha creado entre otros números musicales, una canción de acuerdo con la nueva modalidad del cine sonoro, ya que la filmación de las películas habladas tiene su técnica especial a la que hay que sujetarse*. El film consistia en unas *Evocaciones del viejo Madrid...* Van ser assessors Pedro Pérez Fernández i el pintor Gustavo de Maeztu. El film s'havia d'exportar a l'Índia, Austràlia i demés països de parla anglesa. Es va rodar en tan sols un mes. Es van enregistrar dos discos *La canción de Amalio* (vals ) i *La canción del día* (id).

També volien enregistrar films de parla espanyola a Nord Amèrica: "La Metro Golwyng Mayer había adquirido los derechos de filmación de la célebre *La casa de la Troya*". Havia de ser el protagonista Ramon Novarro. La GM Ibérica SA assessorà als estudis de Culver City amb detallada informació i documentació, que fou avalada per l'ambaixador espanyol als Estats Units.

Un altre film sonor rodat en estudis estrangers fou *L'amour chanté* ó *L'amor solfeando* ó *El profesor de mi mujer*. Rodada el 1930 als estudis alemanys UFA, nascuda com una coproducció D'Harmonic Film (Berlín) i Pierre Boulanger (França), mentre que per la part espanyola ho fou per les distribuïdores Renacimiento Film de Madrid i Cinaes de Barcelona. El director francès Robert

<sup>446</sup> Partitura de la *Canción de Estrella* per a cant i piano, amb dedicatòria a Marcos Redondo, M. 3697/25, Biblioteca de Catalunya, Fons reservat.

Florey va ser el director tant en la versió francesa com en l'espanyola. Un altre veterà de la sarsuela, Amadeu Vives, fou el compositor i un dels més reconeguts poetes catalans, Josep Maria de Sagarra, l'autor de la cançó *Com les roses d'abril*. Aquesta obra, a mig camí del *vodevil* francès i de la comèdia d'embolic, no deixà satisfet a ningú i va fer retreure els empresaris de noves aventures d'aquest tipus.

La nova agosarada empresa fou a càrrec de la distribuïdora espanyola Julio César que va emprendre el rodatge de dos films: *La bodega*, de Vicente Blasco Ibáñez i *El embrujo de Sevilla* del novel·lista Carlos Reyles. La primera fou rodada als estudis Nathan a París mentre que la segona ho fou als berlinesos de l'UFA. Ambdues cintes foren dirigides per Benito Perojo que al 1930 era un dels més reconeguts directors espanyols. Problemes financers feren fracassar ambdós projectes.

El darrer film fet amb aquesta modalitat fou *Cinópolis* realitzada el 1931, rodada als estudis Gaumont per Josep Maria Castellví que pretenia inspirar-se en la forma del musical nord-americà.

Totes les produccions esmentades foren un fracàs, malgrat comptar amb músics eminents com Vives, textos literaris de la qualitat de Blasco Ibáñez i bons directors, com Perojo. Era evident que calia fer el cinema sonor des de "casa". Però, amb quins recursos, davant una manca evident d'interès de la indústria cinematogràfica per part de la burgesia i una permanent postura de menyspreu vers el cinema?

El 1930, quan el so estampat damunt la pel·lícula era ja més que una incipient novetat, a l'Estat espanyol, davant la migrada o nul·la infraestructura material per adaptar-se a la nova tecnologia, es generalitzà la pràctica de continuar projectant antics films silents, acoblant el so en discos seguint el sistema Vitaphone. Mentre, arreu s'estenia el sistema d'impressió del so pel sistema òptic (fotografiat a la banda de so).

Hi hagueren varis intents autònoms per llençar al mercat el nou sistema d'enregistrament sonor. A Barcelona, Antonio Graciani presentà el sistema *Melodión*, mentre a Madrid ho feia Ricardo M. de Urgoiti Achúcarro, amb el *Filmófono* que consistia en discos sincronitzats en plats diferents, no gaire diferent

de com el cinema amateur, pocs anys després, posaria so als seus films amb música però no de creació, sinó d'autors clàssics. *Fútbol, amor y toros*, rodada el 1929 per Florián Rey, fou un d'aquest experiments; però el resultat no acontentà ningú.

Una de les conclusions que es pot extreure d'aquest endarreriment clamorós davant les noves innovacions – en aquest cas, l'estampació del so a la mateixa cinta- es que va repercutir molt negativament al desenvolupament del cinema en general, però molt especialment al cinema d'un gènere propi, la sarsuela. Aquest donava de si, per la varietat d'arguments, moltes més possibilitats que no sols els sainets, farcits de tòpics i recursos còmics que ratllaven gairebé l'astracanada i amb personatges esperpèntics.

## **VI.5. LA PRIMERA SARSUELA SONORA DEL CINEMA ESPANYOL**

Hem tingut ocasió de conèixer l'obra de tipus popular que havia iniciat en el cinema l'escriptor i cineasta Josep Amich Bert "Amichatis", que s'afegí a la novetat de la incorporació del sonor als seus films. El 1930 abordà la realització de la sarsuela *L'alegria que passa*. L'especificació de tipus d'obra que va atorgar-li el seu autor demostra quant era de dubtós i arbitrari el nom atorgat a les sarsueles, ja que segons l'època, segons el teatre – i en conseqüència, de públic -, o a causes alienes a l'obra, parlant estrictament de la seva forma musical, se li posava un nom o altre, bo i essent el mateix títol.

*L'alegria que passa* és un exemple paradigmàtic d'aquesta situació. Veiem els diferents qualificatius que rep la mateixa obra en el termini de pocs anys: Qualificada per Santiago Rusiñol, autor del llibret, de quadre líric en un acte, amb música d'Enric Morera, havia estat estrenada el 8 de gener de 1901 al Teatre Tívoli de Barcelona. Abans però, havia estat presentada com a prova d'estudi, l'any 1891, al Teatre Líric, en la que fou la segona sessió de Teatre Íntim que dirigia Adrià Gual. El 20 de febrer de 1903, al Teatre Gran Via de Barcelona, s'anuncia la sarsuela *L'alegria que passa*, conjuntament amb altres obres de l'estil com *La niña bonita*, *La gran Juerga*, *El Género Infimo*, acompanyats de balls de La Bella Otero, una ballarina que, com la Bella Belén i moltes d'altres que omplien

les sales de teatre de Barcelona. El fet és prou clar: una obra per al Teatre Íntim, dirigit per Gual, que intentava d'enlairar el teatre líric català, no podia ser presentada com una "sarsuela", quan ell mateix abominava de l'ús de llibrets lírics en castellà emprats de forma tan majoritària a les sales de teatre. Per això senzillament és va cercar una definició més adequada i el de 'quadre líric' s'ajustava més a la línia teatral de Gual. També és molt significatiu que aquest escollís aquesta obra per a la seva segona sessió d'un teatre que ell presentava com a canvi i evolució del què hi havia. Pocs anys després, sense cap mena de dubte, es presentava en el context d'una sessió de "sarsuela", entremig de les típiques obres castisses i les habituals actuacions de cupletistes i ballarines que acabaven de farcir l'espectacle. És evident que al costat de *La niña bonita* hi esqueia millor el nom de "sarsuela" i és amb aquest nom es van mantenir en cartell unes quantes sessions. No moltes, si ho comparem amb les que duraren les altres. Cal recordar a l'efecte el gust del públic barceloní, que es podia fer extensiu a d'altres indrets de l'Estat espanyol, cercava en el teatre una diversió més que un reflexions filosòfiques i presentació de conflictes socials. És cert que al mateix any es va presentar i mantenir en escena durant un temps considerable de temps *Els vells* d'Ignasi Iglesias, però que al costat d'aquesta obra triomfaven *El puñao de rosas* (una de les més vistes aquell any), *La verbena de la Paloma* i un reguitzell de sarsueles de més o menys qualitat. Tampoc es pot oblidar que el públic es divertia també amb espectacles tan poc edificants com el que oferia l'Sport Mata-Ratas Foxterrier, Gran Via 234 cantonada Balmes, que el 25 de gener de 1903 anunciava la seva propera inauguració, el diumenge 1 de febrer, d'un espectacle basat en la cacera de rates vives. A tal efecte, s'inclouïa a l'anunci que *des del dimarts al matí es compren rates vives a un ral cada una*<sup>447</sup>. Afegim: l'acte d'inauguració comptà amb l'assistència del Governador civil de Barcelona i altres digníssimes autoritats.

L'argument de l'obra de Rusiñol era molt senzill i es basava en l'enfrontament de l'ensopida i rutinària vida d'un poble amb el món fascinant del circ. La imatge ideal i a voltes, deformada, del que hom no té: per a uns, la vida nòmada, l'aventura; per als altres, l'estabilitat. El protagonista, en Joanet, fill de l'alcalde d'un petit poble, s'entusiasma amb l'arribada d'un circ i s'enamora de Zaira, la ballarina. El circ representa per a Joanet la vida bohèmia que tant anhela i per Zaira, el món

<sup>447</sup> *La Veu de Catalunya*, 25 de gener de 1903.

de Joanet l'estabilitat. Entremig, totes les passions d'amors i rivalitats i el domini que el brutal Cop-de-Puny exerceix damunt la pobra Zaira, delerosa d'abandonar aquest món errant. El circ se'n va, amb el seu miratge d'alegria i tot torna a la rutina diària. L'obra lírica comptava amb números corals, com els del boters, emprant un llenguatge castellà mig catalanitzat; un altre cor, era el del ferrers, molt semblant al de *Cançó d'amor i de guerra*, en la que es remarca vocalment el so del mall damunt l'enclusa i la bella ària de Zaira, un lament de la seva condició errant.

La versió cinematogràfica fou dirigida per Sabino A. Micón i produïda per Sonofilms (Ferrer i Blay) de Barcelona. Encara que el guió cinematogràfic afegeix algun element més per tal de donar-li més agilitat, és força fidel al guió de Rusiñol. La fotografia fou a cura d'Antonio Ferri i actuaren actors com José María Alonso-Pesquera i Dolores Ruiz. Aquest film fou una mostra de les dificultats de realitzar films sonors amb certa solvència, donat que encara hi havia mancança dels equips pertinents per a sonoritzar-los, motiu pel qual fou calia que fos portada per aquest assumpte a París. Per tant, la que podríem considerar primera sarsuela sonora, no va acabar de reeixir.

Segons la filmografia relacionada pels historiadors del cinema, es rodaren varis films més, entre la comèdia i el musical, però cap d'aquestes basades en sarsueles (*El Nandu va a Barcelona* (1930), *El senyor Ramon* (1930) ambdues de Baltasar Abadal, *Me apuesto un millón* (1931), de M. Urbán i *La canción de las Naciones* (1931), de Josep M. Castellví, per citar-ne alguns. Caldria esperar el 1932 per a que s'abordés el rodatge de la que fou la més important producció autòctona sonora i amb contingut propi: la sarsuela *Carceleras* rodada el 1932 a Barcelona als estudis Orphea Films.

## **VI.6. UNA NOVA CONTROVÈRSIA: CINEMA MUT O SONOR?:**

Hem vist en capítols precedents la controvèrsia suscitada pels intel·lectuals sobre el cinema o vers l'interès i vàlua de la sarsuela, amb aferrissats defensors i detractors en tots "bàndols". Davant el nou repte que suposava per al cinema afrontar-se a la sonorització dels films, també els intel·lectuals s'aplegaven als

voltant de dues posicions: uns que, davant la realitat de com s'estava fent la sonorització, n'estaven totalment en contra i altres que recolzaven la integració d'aquesta com part que mancava d'un tot. Els primers, valoraven l'expressivitat del gest, la subtileza de la música, molts cops en directe i es devien esgarrifar quan la sincronització de veu o so s'alterava, produint efectes ben segur nefastos a qui veia el film. El debat mut-sonor es generalitzà arreu. André Gide deia que creia que el cine sonor estava cridat a aconseguir un valor artístic real quan cerqués als veritables escriptors. Charlie Chaplin, en canvi, expressà el seu rebuig vers el cinema parlat:

“Detesto el cine hablado porque destruye la belleza del silencio... No creo que la palabra sea necesaria; estropea el arte, como lo haría una estatua pintada. El cine es el arte de la pantomima, que también puede producirse en el teatro. Con la palabra no habrá ya lugar para la imaginación”<sup>448</sup>.

A aquest grup, potser li mancà la paciència per a que la nova tecnologia anés, mica en mica, implantant-se en un sector que, no ens cansarem de dir, mai va gaudir –més que puntual i ocasionalment- del recolzament i suport econòmic que requereix qualsevol empresa per avançar sòlidament.

També Lorenzo Bau-Bonaplata des de la seva secció francesa *Correspondencia Mundial* critica ferventment el que anomenà “*cine ruidoso*”:

“Aunque ellos saben que el cine ruidoso pasará como una novedad más, o bien que tales y tantos perfeccionamientos lo modificaran que ni sombra será lo que es hoy en día, es lo cierto que de momento una corriente de opinión enorme se produce en yankilandia a favor de ese espectáculo... Así, pues, es con toda febrilidad que se instalan los aparatos y se modifican los sistemas de trabajo en forma que en los estudios se puedan crear dos películas ruidosas por cada cinco mudas que antes se hacían”<sup>449</sup>.

El 1930, dues revistes proposaren una enquesta sobre l'opinió de personalitats de la cultura. Una, *Crónica*, sota el títol “¿Qué opina usted del cine sonoro”.. L'altra, *Films selectos*, sota el títol genèric “La polémica del cine”. Entre les respostes favorables a la incorporació del so foren, entre d'altres, Jacinto Benavente. S'havia pronunciat pel cinema mut perquè les imperfeccions del so eren encara importants. Però bo i així contestà que *cuando esté bien, la ventaja será siempre*

<sup>448</sup> Montero, J. *Francisco Alonso*, Espasa-Calpe, Madrid 1985, pàg. 98

<sup>449</sup> *Arte y Cinematografía*, març de 1929

*del sonoro*. També respongueren favorablement els germans Quintero que ja havien expressat anteriorment que *el cine es una maravilla del arte y de la ciencia*”, opinió a la que ara, amb el so, afegien *el arte sonoro se acerca más que el otro al teatro*. El músic Jacinto Guerrero que havia compostat la música per al primer film sonor espanyol *La canción del día*, rodada a Londres, contestà que la diferencia entre el sonor i el mut és com del dia a la nit. Luis Fernández Ardavín, veient la millor relació de cinema i teatre, afirmà que *los autores dramáticos estamos de enhorabuena*. Florián Rey lloà la tasca dels precursors del cinema sonor que adaptaren sarsueles i buscaren la col·laboració de cantants, d'orquestrats i rondalles que actuaven durant la projecció del film silent. Benito Perojo digué que *para ver arte, y arte teatral, tendremos el cine*. Francisco Alonso, un dels més populars músics de sarsuela, opinava que aquest debat no tenia sentit i albirava les possibilitats revolucionàries que ofereix el cinema sonor.

Els detractors del sonor, en el nostre país, també foren molts. Santiago Rusiñol veia com un mal menor la introducció del so, tot dient que qui no pogués tenir la sort d'escoltar Miguel Fleta en un teatre, si més no ara podria fer-ho en el cinema. És a dir, per a ell el cinema sonor era un espectacle diluït del principal, ja fos òpera o cinema. El violinista Pau Casals i el poeta Josep M. de Sagarra, expressaren llurs opinions decantant-se per cinema mut. Sebastià Gasch, en un pròleg a un llibre de Díaz-Plaja, afirma que l'època del cine està tocant al seu fi:

“Después de la magnífica consolidación, después del triunfo definitivo que abría las puertas a todas las esperanzas, el cine, de pronto efectúa una inesperada *volte face*... El cine sonoro acaba de hacer su detonante aparición. Y el teatro se lo traga con ansia y apresuradamente en menos de lo que canta un gallo...- i davant les acusacions de “snobs” continuava- [...] Pero si ser intelectual quiere decir no admitir todas esas operetas, no ya a una élite, sí que también a toda mentalidad medianamente cultivada, bienvenida sea la palabra intelectual”<sup>450</sup>.

La realitat era que davant la impossibilitat de rodar films propis les productores espanyoles, les estrangeres obtenien un formidable mercat on vendre els seus productes. Hi havia, però, un problema vital: el públic del país no entenia els films de parla anglesa. Davant aquest fet, optaren per endegar una política de doblatge, ja que també el subretolat era inviable en una població en bona part analfabeta. Així els estudis de Joinville-le-Pont, a França, van ser el lloc escollit per a poder

<sup>450</sup> García Escudero, J.M. op. cit. pàg. 169



doblar els films nord-americans, posant cada productora homes de confiança al davant de cada secció, en aquest cas la hispana.

Això va determinar una marxa massiva de professionals que optaren per anar a treballar a l'estranger per no haver possibilitats de fer-ho aquí. Un inici del que seria habitual en els camps artístics: la fuga "forçada" dels qui tenien més talent. Segons Romà Gubern, a Hollywood marxaren Benito Perojo, Edgar Neville, Miguel Ligeró, María Luz Callejo, María Alba... Curiosament, es pot constatar que aquests darrers havien triomfat amb les sarsueles que s'havien rodat fins llavors. A Joinville, Florián Rey, Imperio Argentina, Rosita Díaz, Eusebio Fernández Ardavín... també participen de films d'aquest gènere. Unes paraules molt encertades de Mateo Santos reflecteixen paradigmàticament la situació:

"Ahora presenciamos con una indiferencia suicida, cómo una nación extranjera saca de nuestro idioma las ventajas que nosotros no somos capaces de sacar."<sup>451</sup>

## **VI.7. LES BASES PER A LA CREACIÓ DEL CINEMA SONOR A L'ESTAT ESPANYOL**

Hem vist abans que el primer film parlat fou, malgrat totes les mancances, *El misterio de la Puerta del Sol* de Francisco Elías, rodada el 1929. Aquest va rebre l'encàrrec de rodar un film amb l'argument de la sarsuela *Marina*, d'Emilio Arrieta i Francesc Camprodon (1855) que havia de ser interpretada pel tenor més reconegut: Miguel Fleta. Però la manca de confiança sobre la solidesa de la indústria cinematogràfica espanyola era tan gran que els qui havien fet l'encàrrec es feren enrera. Cal destacar que el recel no era ni vers el gènere, la sarsuela, ni de l'èxit de portar a la pantalla a Miguel Fleta. És de destacar aquest fet, ja que l'encàrrec provenia d'un productor francès i un peruà<sup>452</sup> - països on la sarsuela no és gènere habitual, com a França ho és l'*opérette* - i en canvi, estaven segurs del favor popular d'aquesta sarsuela cinematogràfica en el mercat d'Amèrica llatina. La desconfiança venia vers la seriositat de que la cinta es distribuís en el mercat espanyol amb un mínim de garanties. Novament la improvització, la manca de rigor industrial, frenaren el què hauria estat un èxit més que probable. Anys

<sup>451</sup> Gubern, R. op. cit. pàg. 39, segons article extret de la revista *Popular Film*.

<sup>452</sup> Op. cit. Malauradament, Gubern no esmenta el nom dels dos promotors.

després, a la revista *Arte y Cinematografía* encara es continuava parlant del rodatge de la sarsuela: *Marina – la inmortal creación lírica del maestro Arrieta, casi secular, que ha suscitado la admiración ferviente de varias generaciones y ha dado cimientos incommovibles a la fama del insigne maestro...* Continua la notícia parlant de que es portarà a la pantalla ben aviat però no vol esmentar ni els intèrprets ni el director ni operador.

El 1931, el neguit al sector cinematogràfic era ja molt important. A l'octubre d'aquest any es formulava aquesta pregunta:

“¿Va a iniciarse en Barcelona la edición de películas sonoras y parlantes? Desde hace unos días se estan realizando en uno de los palacios de Montjuich las pruebas de una instalación para filmar películas sonoras y parlantes. Si como asegura la casa productora, los resultados son por completo satisfactorios, bien pudiera ser ello el punto de partida para la impresión de una serie de films de corto metraje, para llegar sucesivamente a la producción de obras de gran embergadura. La simpática y popular Goyita, al llevar sus entusiasmos y excepcionales dotes artísticas al film hablado y sonoro como intérprete en las pruebas referidas, ha tenido la gentileza de dedicarnos la presente foto como recuerdo”.

A l'editorial del mes següent, es fa esment del retorn de molts cineastes espanyols que havien estat contractats a Hollywood amb el desig de les productores de rodar films parlats en espanyol per a l'exportació al mercat espanyol i a Amèrica llatina. El resultat d'èxit comercial no havia estat el que esperaven. Calia tirar endavant ja la sonorització al propi país; ni anar a rodar a fora a càrrec d'altres productores, ni doblar-les a l'estranger perquè tampoc copsava l'esperit dels films espanyols.

En el I Congreso Hispanoamericano de Cinematografía es proposà la creació d'una censura per aquells films que poguessin denigrar o deformar l'esperit, la història i els costums de qualsevol dels països iberoamericans. Es digué que creien que no hi havia d'haver censura prèvia i en els casos dels països que ja ho tinguessin, haurien de garantir els interessos de la producció i del públic. En el mateix congrés, el desembre de 1931, a les actes, a la Secció Cinquena, es parla de música i diu així:

“El Congreso acuerda recomendar a los Gobiernos adheridos la difusión de la música culta y popular de sus diferentes países por medio del cinematógrafo sonoro, de acuerdo a lo siguiente:

1º La reproducción por medio de la cinematografía sonora, de obras de autores nacionales y de música popular o vernácula.

2º Que la musicación de las películas sonoras sea hecha, en lo posible, por autores españoles, portugueses o iberoamericanos y que, para la ejecución sean preferidos los músicos nacionales.

3º Que estudien la forma de organizar intercambio eficaz de películas sonoras de música iberoamericana, con el fin de ir substituyendo las películas extranjeras de la misma clase”.

### **VI.7.1. Orpheia Films: el primer estudi sonor de l'Estat espanyol**

El 1932 es gestà el projecte que portaria, finalment, la possibilitat de rodar films totalment sonors a l'Estat espanyol: la creació d'Orpheia Films. Novament, ens trobem la figura de Francisco Elías que llavors estava a París. Fent una ràpida passada pel que fou la creació d'aquest estudi sabem que Elías, juntament amb Camille Lemoine, endegaren un projecte per a rodar el film *Pax*, escrit per ell – Elías- però signat pel socialista Georges de la Fourchardière per a què tingués el vist i plau dels qui havien d'embarcar-se en aquesta producció. Necessitaren uns estudis on rodar i per aquest motiu demanaren l'ajut del llavors president de la Generalitat de Catalunya Francesc Macià i Llussà qui després de les gestions pertinents els va cedir el Palau de la Química de Montjuïc que s'havia construït amb motiu de l'Exposició Universal de 1929. Així portaren l'equip sonor de marca *Orpheia* que instal·laren tot seguit. El 25 de juny de 1932 es va fer la visita oficial per part del president Francesc Macià i la seva filla, a més de totes les autoritats que l'acompanyaren. En la seva presència es rodà una escena de *Pax*.

L'equip sonor de l'Orpheia Films es mantingué de seguida molt actiu. El 18 de juny de 1932, Dia del Cinema, celebrada per la Mutualidad Cinematográfica, va intervenir-hi la banda militar que dirigia Don Julián Palanca, interpretant diversos fragment en ells que hi figuraven obres cinematogràfiques com *El desfile del amor*, una selecció de *La Parranda*, sardanes i l'Himne de Riego:

“A la hora convenida llegó a aquel lugar el camión de la Orpheia Film para impresionar fragmentos sonoros del concierto [...] La Comisión organizadora del “Día del Cinema” formada por los señores Furnó, Bosch, Molas, Ferrán, Sagré y Gamboa, felicitaron al personal técnico de Orpheia Film, a su administrador Delgado, el sr. Lemoine, al director técnico, sr. Guillén García Juliá que cuidaron con cariño de todos los detalles de la filmación”.

Durant aquell primer any es rodaren sis films. Entre ells, la sarsuela *Carceleras* que havia de ser el primer film totalment parlat i cantat en castellà, fet al país. Però no tot foren èxits per als primers films musicals sonors. Les provatures

fallides, amb poc pressupost o que realment no eren d'una qualitat suficient per a engrescar el públic vers la nova modalitat de films musicals, també eren un fet més que constant. Aquestes fallides, no feien més que retardar la consolidació de la implantació del sonor i posar traves al camí de les obres musicals. El pretès film sonor s'anuncià d'aquesta manera:

“Próximo estreno el martes 28 de enero (1930) en los salones Capitol y Lido de la película nacional *Cataluña* por el sistema filmófono (el de audición más clara) Nacional Sonofilms película sonora, las de audición más clara, con canciones populares, conjuntos corales, cantos por la Escolanía de Montserrat y típicas evocaciones musicales”.

Veiem quina fou l'opinió sobre un film que suposadament era totalment sonor, rodat a Barcelona, basat en una obra d'un eminent literat i música d'autors reconeguts, el títol de la qual fou *Cataluña*:

“La que no debe hacerse: Hace unos días en uno de los cinemas barceloneses estrenóse una producción filmada en Cataluña y de autores catalanes. Nos parece muy bien que se incorporen al cine los nombres gloriosos en literatura y arte de Cataluña, e incluso pudiera ser esto una saneada fuente de ingresos en algunos casos; pero lo que no puede ni debe tolerarse es que, encubriendo la mercancía con una etiqueta especial, se intente explotar la buena fe de una Empresa y de su público con una producción no solamente mediana, sino rematadamente mala, desvalorizando con este proceder el sinfín de alores que el más pequeño instinto de dignidad patriótica nos obliga a defender.

Invertir dinero en una producción y que su resultado sea un birria, es algo doloroso pero desgraciadamente factible; que después del fracaso se intente salvar parte del dinero invertido, es muy humano; pero lo que no se comprende es que, convencidos los poseedores de la producción de la calidad de la mercancía, escudándose en los nombres gloriosos de los que dicen ser sus autores se intente sorprender el entusiasmo del público, que si en el presente caso se dio por satisfecho haciendo constar a la Empresa su justificada protesta, pudiera muy bien suceder que un día lo hiciera en forma violenta, lo cual sería lamentable para todos”<sup>453</sup>.

La crítica és ben clara i eloqüent: el cinema sonor s'estava, com era habitual, improvizant i fent amb uns recursos i preparació molt sovint inadequats. El que podia ser passable en un film de ficció, era inadmissible en un amb de contingut fonamentalment musical.

Aquell mateix any, el 1930, s'anunciava una altra versió de la sarsuela *Pepe-Hillo*, en el que l'anunci ja es feien preveure tots els tòpics del gènere: ell, abillat de torero i ella de manola. El 1931 es presentà el film, per Ediciones Forns-Buchs,

---

<sup>453</sup> *Arte y Cinematografía*, núm. 391-392, gener/febrer de 1934.

distribuïda per Exclusivas Programa Arajol, dirigida per José Buchs, amb l'actuació de Marta Caballé i Ángel Alcaraz. La crítica la rebé amb benevolència:

“En Le Lido Ceine se proyectó esta producción netamente española. La popular figura de Pepe-Hillo, torero valiente y hombre apasionado, parece en esta producción de gran realismo. La lucha cruel entre dos amores, el de la “Primorosa”, mujer castiza locamente enamorada de Pepe y el de una muchacha inocente y noble que ofreció a éste su amor purísimo, son el tema del drama encarnado en la vida del torero. Una barrera infranqueable, la de los prejuicios de clase, levantándose entre los enamorados, muriendo ella entre los acogedores muros conventuales y haciéndose matar él por un toro negro en la tarde del 11 de mayo de 1801. La obra, muy cuidada en su presentación, nos recuerda la época en que Goya nos legó con sus maravillosos lienzos inconfusibles “majas”<sup>454</sup>.

El cinema no acabava de trobar una orientació clara per a la seva producció. Els temes locals, no reeixien; els més generals i tòpics, començaven a demostrar cert esgotament de recursos. El cinema sonor podia oferir altres coses, però no acabava d'encertar els temes.

### **VI.7.2. Implantació dels equips sonors als cinemes**

A l'anuari del 1935 encara hi ha pervivència de cinema mut i sonor i diversos representants d'aparells continuen oferint-los, com l'empresa Vilaseca (Provença, 276) o Noldin&Gutheinz (València, 306). A les xifres que es donen a continuació, queda clar aquesta coexistència dels dos sistemes de cinema:

#### **LOS SALONES CINEMATOGRAFICOS EN ESPAÑA:**

| <b>Regiones</b>  | <b>Sonoros</b> | <b>Mudos</b> | <b>Total</b> |
|--|----------------|--------------|--------------|
| Región de Cataluña, Aragón y Baleares y República de Andorra | 525            | 563          | 1088         |
| Barcelona (capital)  | 114            | 2            | 116          |
| Región del Centro (Madrid, Ávila, Ciudad Real, Cuenca...)    | 147            | 271          | 418          |
| Madrid (capital)   | 58             | 4            | 62           |
| Región de Extremadura  | 26             | 69           | 95           |
| Región del Norte (Bilbao, Santander, San Sebastián...)       | 155            | 130          | 285          |
| Bilbao (capital)   | 42             | 24           | 66           |
| Región de Galicia  | 79             | 79           | 158          |
| Asturias   | 51             | 68           | 119          |
| Levante (Valencia, Castellón, Alicante, Murcia y Albacete)   | 348            | 308          | 656          |
| Valencia (capital)   | 50             | 3            | 53           |
| Andalucía, África, Canarias y Fernando Poo                   | 237            | 281          | 518          |
| (Detalle Fernando Poo)                                       | 1              | 1            |              |
| <b>TOTALES</b>   | <b>1.568</b>   | <b>1.769</b> | <b>3.337</b> |

<sup>454</sup> Íd. 1931

Observi's el desfàs que hi ha entre la quantitat de cinemes de Madrid i Barcelona; que en moltes regions gairebé dominava tant el mut com el sonor, essent en altres superior el mut al nou sistema sonor.

Barcelona (51) i Madrid (50) tenien el mateix nombre d'empreses de compra-venda i lloguer de films. A Barcelona hi havia vuit estudis de doblatge de films: Abadal, Española Films, Estudios Fono Palma, Metro Goldwy Mayer Ibérica SA, Orpheo Films, Voz de España, Acustic SA, Trilla-La Riva, Estudios Trebor i les següents empreses per a instal·lacions i aparells per a cinema sonor: 24 Bauer, Bofa, Cinemecánica, Construcciones Radio Eléctricas, Cronofono G, Dickson, Erko (Cinaes), FEDES (Fed. Esp. de equipos sonoros), Ferraut, Ferm, Nietzsche, Orpheo-Sincrónico i Orpheo Sincrónico SA, Parcerisa, Philisor, Photophone, Pergam, Rivaton, Radio –Junior, Sincronic, Talfer, Tobis-Klangfilm, Victofon, Western Electric i Zeiss Ikon.

L'octubre de 1931, a Madrid, un grup d'autors i compositors d'ideologia monàrquica crearen la CEA (Cinematografía Española Americana). L'objectiu de la societat fou la producció i explotació de pel·lícules cinematogràfiques parlades, sonores o mudes de tota mena, inclosos els noticiaris i films de caire pedagògic. Entre els promotors, figuren Jacinto Benavente, Carlos Arniches, els germans Quintero, Pedro Muñoz Seca, Jacinto Guerrero, Francisco Alonso, Luis Fernández Ardavín, entre d'altres. Veiem que, en conjunt, destaquen els noms d'autors literaris i musicals, de sarsueles. Cal valorar aquesta empresa com un desig d'emprendre un mitjà de promoció del cinema sonor. Un recolzament important, fou a càrrec d'Enrique Domínguez Rodiño que va aportar un sistema sonor alemany, el Tobis Klang-Film.

CEA s'estrenà amb el rodatge del curtmetratge *Saeta* (1933), cantada per Anita Sevilla, sobre la Setmana Santa sevillana. L'abordatge d'un llargmetratge significava la prova de foc per a l'empresa. S'encarregà a Eusebio Fernández la direcció de *El agua en el suelo* (1934), amb música de Francisco Alonso, que inauguraria una llarga corrua de films amb personatges o motius de tipus religiós, en època de la Segona República que es proclamava laica.

ECESA (Estudios Cinema Español S.A.) es va crear també el 1931, com l'anterior, sota l'influx del Congreso Hispanoamericano de Cinematografía. El grup

fundador estava constituït per Sabino A. Micón, León Artola, Casto Fernández Shaw i Federico Loyogorri que exercí de gerent. Per mitjà de la subscripció popular procuraren tirar endavant aquesta empresa. CEA emprengué la creació dels estudis a Aranjuez, on es rodaren films com *El novio de mamá* (1934), dirigida per Florián Rey o *El negro que tenía el alma blanca* (1934), per Benito Perojo, o *La hermana San Sulpicio* (1934) remake de la mateixa obra que roda el mateix Florián Rey a l'etapa silent. Els deutes de la productora feren que aquesta passés a mans de la Phillips anomenant-se Estudios Aranjuez.

El 1932 es presentà la maqueta del que seria els futurs estudis de la ECESA a Aranjuez. Al consell, el 28 de maig de 1932, assistiren el representant del Ministre d'Agricultura, Indústria i Comerç, l'alcalde d'Aranjuez, el president de la societat, Conde de Vallellano; vice-president de la Agrupación Profesional Cinematográfica, sr. Rodríguez de la Vega; el secretari del Congreso Hispano Americano de Cinematografía, sr. Viola; el comte de Riudoms, pels accionistes; els mestres compositors Vives, Moreno Torroba i Díaz Giles, pels escriptors Insúa, Cristóbal de Castro, Zamacois, Fernández Shaw, Hernández Catá. Silva Aramburu i Pérez Zúñiga, pels col·laboradors artístics i una nutrida representació de la premsa cinematogràfica espanyola.

Durant l'etapa republicana, l'ala més dretana, conservadora i d'Acció Catòlica de la societat madrilenya, creà la Ediciones Cinematográficas Españolas, S.A. (curiosament, les mateixes sigles que l'anterior productora), al cap de la qual posà a l'escriptor de dretes José María Pemán. Aquesta productora endegà el rodatge de films com *Currito de la Cruz* (1935), dirigida per Fernando Delgado o *Lola de Triana* (1936), dirigida per José Nieto i Enrique del Campo, en la que la protagonista fou Raquel Meller. L'esclat de la Guerra civil va posar fi a l'activitat de la productora.

Una altra productora creada també el 1932 fou CIFESA que hauria de tenir un paper més que significatiu en el mercat cinematogràfic de l'Estat espanyol. València, com hem vist al capítol precedent, havia destacat en la producció durant el període mut especialment en el rodatge de sarsueles. Fou allí on es va endegar la creació de la Compañía Industrial Film Española S.A. (CIFESA), fundada el 15 de març de 1932 per l'industrial Manuel Casanovas. Malgrat ser una empresa finançada amb capital valencià, els films es rodaren en estudis madrilenys. Cifesa

endegà el rodatge de vàries sarsueles, entre altres films, de les que destaquen: *La verbena de la Paloma* (1935), dirigida per Benito Perojo, que serà objecte d'estudi exhaustiu més endavant, *La reina mora* (1936), d'Eusebio Fernández Ardavín i tenia en projecte *La casta Susana*, amb direcció de Florián Rey, que no arribaria a iniciar-se.

Altres productores valencianes creades en l'etapa republicana foren la de Maximilià Thous, Andreu Films (ambdues, veteranes en el rodatge de nombroses sarsueles) i Ediciones PACE (Falcó y Compañía). Aquesta darrera, fundada el 1933, va rodar les sarsueles *La Dolorosa* (1934), dirigida pel francès Jean Grémillon, *Los Claveles* (1935), per Santiago Ontañón i *El suspiro del moro (o Alhambra)* (1936), per Antonio Graciani.

## **VI.8. LA PRODUCCIÓ CINEMATogrÀFICA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA:**

Fent un breu resum del que fou la producció cinematogràfica durant el govern de la Segona República<sup>455</sup>, es constata que les iniciatives sorgides patiren la manca de recolzament suficient i continuat davant el repte de la irrupció del cinema sonor. També cal deixar palès que els pocs emprenedors de la indústria cinematogràfica eren d'adscripció ideològica dretana i catòlica, dada molt significativa pel que seria el futur del cinema després de la victòria del bàndol insurgent. El recolzament de la República a la creació dels primers estudis sonors a l'Estat espanyol, els Orphea a Barcelona, va consistir en assignar un edifici per a que es posés en marxa aquesta productora, en la que es rodaren tots tipus de films, alguns de contingut clarament reaccionari<sup>456</sup>. La República se n'adonà massa tard del recolzament que hauria d'haver dedicat al cinema i de la seva utilitat com eina d'educació, d'informació i de lleure per als ciutadans, amb films d'una línia ideològica més d'esquerres. La creació del Comité del Cinema, el

<sup>455</sup> Encara que resulti una obvietat, cal deixar ben determinades les dates en les que es desenvolupà la República Espanyola, la segona, que anà des del 14 d'abril de 1931 a l'1 d'abril de 1939, amb el triomf de Francisco Franco i l'anorreament de la República. Encara que moltes filmografies comencen a parlar dels films republicans els 1932, els que es rodaren en el 31 ja poden considerar-se d'aquesta etapa.

<sup>456</sup> Un dels comentaris als films rodats durant l'etapa republicana a Barcelona per part de Joan Mariné i Bruguera, que seria després el més jove operador de Laya Films, fou aquest: *Quan vam rodar 'Barrios bajos', es van aplegar més fatxes que en tot el bàndol contrari junt*. Entrevista realitzada l'agost de 1997.



1932, promogut per Bonaventura Gassol<sup>457</sup>, amic del president de la Generalitat Francesc Macià, fou un intent per intentar assolir un nivell de qualitat dotant-se d'un bon equip, entre els que cal destacar la figura de l'insigne pedagog Alexandre Galí. Tampoc no s'entén gaire perquè el Comité Català del Cinema endegà com a primer film del que havia de ser una política de doblatge al català un film tan insignificant com *Bric-a Brac et Cie* del francès André Chotin, tipus de comedieta francesa, amb Fernandel i una corista de protagonista, i unes cançons també doblades més que inconsistents que circulà per les pantalles amb el nom de *Draps i ferro vell*. La creació de la productora Laya Films a càrrec de la Generalitat republicana en moments de guerra, foren intents tardans per a la finalitat de mostrar com era possible fer un cinema de qualitat –en aquest cas, documental i reportatge – amb els excel·lents i abnegats professionals que hi havia al país.

Davant les dificultats de tot tipus en aquest període de l'arribada del sonor a l'etapa republicana, molts optaren per fer una tipus de film de caire populista:

“Es fácil entender, desde esta perspectiva, que los realizadores más solventes, viajados y preparados (Florián Rey, Buñuel, Benito Perojo, Neville) terminaran haciendo cine populista: Rey, en la productora Cifesa y Buñuel en Filmófono... debieron terminar entendiendo que el primer paso que había que dar para que hubiese un cine español era contribuir a un embrión de industria que, a su vez, pasaba por llegar a un público lo más extenso posible, con fuertes raíces en los géneros populares como el sainete y la zarzuela... Son los años en los que participó - Buñuel – en *Don Quintín*, *el Amargao* (1936), *La hija de Juan Simón* (1935), *¡Quién me quiere a mí!* (1936) y *¡Centinela, alerta!* (1936), films de corte populista, que se distribuyeron firmados por otros directores”<sup>458</sup>.

Com a conclusió podem afirmar que la irrupció del sonor en el cinema coincidí amb el naixement d'un cine musical que també estava a les beceroles. La Guerra civil va interrompe una cursa que hauria evolucionat de forma natural, tal com va succeir en altres països, cap un cinema musical de qualitat.

---

<sup>457</sup> Com a dada curiosa, que dóna fe del recolzament popular i d'àmplies classes socials, àdhuc, les més cultes- a la sarsuela, és de destacar que Ventura Gassol va escriure una sarsuela titulada *La Dolorosa* que s'estrenà al Teatre Català Romea de Barcelona, l'11 de maig de 1928. L'acció tenia lloc a les muntanyes del Montsant, al segle XVIII, i narrava les desventures d'una dona condemnada a no veure la seva filla. El llibret d'aquesta sarsuela es troba a l'Arxiu de l'Institut del Teatre a Barcelona.

<sup>458</sup> Martínez, Amparo, *Cine español, Una historia por autonomias Vol. I*, Film Historia, 1996, capítol dedicat a l'Aragó, pàg. 61.

## **VI.9. LA SARSUELA, GÈNERE POPULAR EN AQUEST PERÍODE I EN TEMPS DE GUERRA**

L'arribada del sonor va tenir com a conseqüència directe que un dels gèneres més importants pel que fa a la producció cinematogràfica fos el musical. A l'Estat espanyol, aquest es podria circumscriure a la reproducció cinematogràfica de sarsueles, sainets lírics i algunes operetes però, majoritàriament, la preferència del públic s'inclinà pels primers, seguint una llarga tradició lírica centenària. Amb el desenvolupament d'aquest cinema també es començà a conrear, encara que de forma més reduïda, la comèdia musical més d'estil internacional, com *Mercedes* (1932), de Josep M. Castellví, *Rumbo al Cairo* (1935), de Benito Perojo, *¡Abajo los hombres!*, (1935) de Pierre Clarel, per citar-ne algunes.

A continuació, veurem quines fou la producció fílmica d'aquesta etapa que abasta des del "naixement" del sonor al final de la Guerra civil, amb la derrota de la República i l'ocupació del poder per part del bàndol insurgent acabat pel general Francisco Franco. Es pot comprovar que la sarsuela, també a l'etapa republicana, continuava essent l'espectacle més apreciat pel públic, que encara se n'escrivien moltes de noves a cura dels joves autors i que fins i tot, n'escrivien autors locals sobre tot tipus de temes, però sobretot satírics, relacionats amb fets i esdeveniments de llurs poblacions. També s'atrevien a escriure'n qui no sabia "de música". Valgui aquest exemple local per a il·lustrar aquesta situació: un barber, d'una petita ciutat, el senyor Teixidó, gaudia inventant melodies i lletres per a les seves sarsueletes. Com que no sabia de música, quan un músic amic seu anava a afaitar-se a casa seva, li cantava el què havia compost mentalment per tal que li escrivís. Així, un gaudia d'una afaitada gratuïta i l'altre, tenia escrita l'obra. Els arxius històrics locals i els familiars d'aquests autors conserven moltes partitures i lletres d'aquest tipus.

Un autor local, Josep Soler Saurí, havia escrit, entre altres obres, una sarsuela d'ambientació oriental, amb forta dosi de sàtira i picardia. Home que exercia de músic allà on calgués, des de flabiolaire a violinista, integrant d'un trio acompanyant de cinema mut, havia aconseguit els músics amics suficients i cantants per a portar a l'escena *El tití del amor* al Teatre Modern, el mateix cinema on tantes vegades havia acompanyat films silencis. El 17 de juliol tingué

lloc el darrer assaig. S'havia d'estrenar justament el 18 de juliol de 1936. No cal dir que ja mai pogué estrenar-se.

El favor de que gaudia la sarsuela va irritar alguns crítics que no entenien l'essència d'aquest gènere, llegat de cents anys de teatre líric popular, fortament arrelat en el poble. Segons l'opinió d'aquests crítics:

“Jamás hemos podido comprender ese deseo tenaz de llevar zarzuelas a la pantalla, única cosa en que todos los productores se han puesto de acuerdo, siendo tan difícil entre ellos la armonía. Sin duda ninguna es que sus pensamientos coinciden en uno: promesa de buenos remordimientos, contando con un título famoso, y tras él, un libro y una música que alcanzaron popularidad”<sup>459</sup>.

Algunes veus criticaven l'absència de creativitat i continuïsmes al cinema, com José Marroquín, que deia

“El cinema español no existe. Hay que tener el valor de decirlo. Todas las películas que hasta el día se han hecho en nuestro país han sido, o unas lamentables españoladas: rejas, claveles, sombreros de ala ancha, guitarra y navaja, o una interpretación frustrada de novela regional, o la vulgar versión a la pantalla de una comèdia o un libro...”<sup>460</sup>.

Amb tot, es constata que la sarsuela era un gènere que malgrat les maldestres posades en escena a través del cinema -salvant alguna excel·lent producció-, continuava gaudint del recolzament del poble. Un gènere que tenia tot tipus de personatges, des de grans músics i escriptors, de llargues carreres acadèmiques, com Enric Granados a persones que ni tan sols havien posat els peus en un conservatori, com Enrique García Álvarez que escrivia, composava i demanava a un compositor amic seu que li posés la música al paper pautat. Això sí: els seus números musicals tenien el gran poder de connexió amb el poble, tant que provocava que després d'estrenar-los als escenaris, aquestes músiques se sentissin poc després al carrer, als orgues de maneta, a les orquestrines, als patis de veïnat...

Del músic Francisco Alonso, s'explica a la seva biografia que ell insistia sempre en que la font de les seves melodies calia cercar-les en l'esperit del poble:

“Los números populares de mis obras, los que luego canta el pueblo, me parece oírlos antes entre el bullicio de la multitud, en las fiestas de toros, en las verbenas, en las frases sueltas de las

---

<sup>459</sup> Gubern, R. op. cit. pàg. 118, segons un article publicat per H. Girbal a la revista *Cinegramas* (5-5-1935).

<sup>460</sup> Marroquín, José, *La pantalla y el telón*, Editorial Cénit, Madrid 1935.

modistillas. Por eso llevo siempre en el bolsillo papel pautado, donde anoto rápidamente esas improvisaciones”<sup>461</sup>.

## **VI.10. RELACIÓ DE FILMS DE SARSUELA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA**

Durant el període republicà la producció de sarsueles fou més que notable, amb temes de tot tipus que anaven des dels de contingut local com *La verbena de la Paloma*, a socials com *Los claveles*, a religiosos, com *La Dolorosa* a senzillament films que tenien com a pretext el lluïment de cantants de reconegut prestigi en el món de la lírica com *La farándula*, on el protagonista fou Marcos Redondo. Del període que abasta del 1932 al 1939, es rodaren més de vint-i-cinc sarsueles:

| <b>TÍTULO</b>   | <b>DIRECTOR</b>                 | <b>ANY</b> | <b>PRODUCTORA</b>                          |
|---|---------------------------------|------------|--|
| <i>Carceleras</i>   | José Buchs                      | 1932       | Exclusivas Diana                           |
| <i>El relicario</i>   | Ricard de Baños                 | 1933       | Royal Films                                |
| <i>Miguelón o el último contrabandista</i>                                  | Adolfo Aznar<br>Hans Behrend    | 1933       | Index Films                                |
| <i>Una morena y una rubia</i>   | José Buchs                      | 1933       | Exclusivas Diana                           |
| <i>Doña Francisquita</i>  | Hans Benrendt                   | 1934       | Ibérico Films                              |
| <i>La Dolorosa</i>  | Jean Gremillón                  | 1934       | Producciones Españolas<br>Cinematográficas |
| <i>La traviesa molinera</i>   | Harry<br>d'Abbadie<br>d'Arrast  | 1934       | Soriano (Exclusivas Dina)                  |
| <i>Sor Angélica</i>   | Francisco<br>Gargallo           | 1934       | Selecciones Capitolio                      |
| <i>Do, re, mi, fa, sol, la (La vida privada de un tenor)</i> <sup>462</sup> | Edgar Neville                   | 1935       | CEA  |
| <i>Don Quintín el amargao</i>   | Luis Marquina<br>Luis Buñuel    | 1935       | Filmófono                                  |
| <i>El Gato Montés</i>   | Rosario Pi                      | 1935       | Star Film                                  |
| <i>La farándula</i>   | Antonio Monplet                 | 1935       | Ediciones Cinematográficas                 |
| <i>La verbena de la Paloma</i>  | Benito Perojo                   | 1935       | Cifesa                                     |
| <i>Los Claveles</i>   | Santiago<br>Ontañón             | 1935       | PEC  |
| <i>Rosario, la cortijera</i>  | León Artola                     | 1935       | Roptence                                   |
| <i>¡Centinela, alerta!</i>  | Jean Gremillón                  | 1936       | Filmófono S.A.                             |
| <i>Amor gitano</i>  | Alfonso<br>Benavides            | 1936       | Alianza Cinematográfica<br>Española        |
| <i>Diego Corrientes</i>   | Ignacio F. Iquino               | 1936       | Exclusivas Diana                           |
| <i>El suspiro del moro (La Alhambra)</i>                                    | Antonio Graciani                | 1936       | PCE  |
| <i>La reina mora</i>  | Eusebio<br>Fernández<br>Ardavín | 1936       | CEA- Cifesa                                |

<sup>461</sup> Montero, José, *Francisco Alonso*, Espasa-Calpe, Madrid 1985, pàg. 73

<sup>462</sup> Encara que no és pròpiament una sarsuela, és una paròdia que inclou números musicals de sarsuela, amb música de Jacinto Guerrero. Entraria en el mateix apartat que *La farándula*, d'Antonio Momplet.

|                                 |                                |      |                               |
|---------------------------------|--------------------------------|------|-------------------------------|
| <i>María de la O</i>            | Francisco Elías                | 1936 | Saturnino Ulargui             |
| <i>Molinos de viento</i>        | Rosario Pi                     | 1937 | Internacional Films           |
| <i>Bohemios</i>                 | Francisco Elías                | 1938 | Asociación de Productores     |
| <i>Zarzuela en el Liceo</i>     | Manuel Ordóñez de Barraicúa    | 1938 | Ediciones Antifascistas Films |
| <i>El huésped del Sevillano</i> | Enrique del Campo              | 1939 | Arte Films                    |
| <i>El rey que rabió</i>         | José Buchs                     | 1939 | Exclusivas Diana              |
| <i>La alegría de la huerta</i>  | Ramon Quadreny-Ricard de Baños | 1939 | Levante Films                 |
| <i>La Dolores</i>               | Florián Rey-Edgar Neville      | 1939 | CIFESA                        |

### **Carceleras:**

José Buchs havia iniciat la producció de sarsueles durant l'etapa silent. El 1922 havia rodat la segona versió de *Carceleras*, titulada drama líric pels seus autors, llibret Ricardo Rodríguez Flórez i música de Vicent Díez Peydró, estrenada al Teatre Princesa de València el febrer de 1901 i a Madrid el 1902. La primera versió d'aquest drama havia estat a càrrec de Segundo de Chomón, rodada a la seva etapa barcelonina de 1910. Ara, amb les possibilitats que oferia el sonor, era una aposta segura per l'èxit. A camí del drama rural i costumista, ple d'escenes de rivalitat i venjances, d'amors i gelosies, situava l'escena en un cortijo de Córdoba, governat per un cacic que representava la perversió moral de tota índole. *Carceleras* reunia totes les condicions i tòpics associats a la condició d'"espanyol" per a ser portada a la pantalla. El tema no és en absolut *carcelari* (la "carcelera" és un tipus de cançó) com diu Román Gubern al seu llibre sobre la producció cinematogràfica durant la República. De fet, la sarsuela comença en el moment en què en el cortijo on viu Soledad, la protagonista, es parla del fet de que aquesta ha retornat i se sap la notícia de que ja ha sortit de la presó Gabriel, el presumpte assassí d'un jove. El tema és doncs el de l'amor lliurat i no correspost, l'abandó, el tòpic de l'honor perdut, però no la problemàtica carcelària en absolut. Per tant, no es pot equiparar amb *Se ha fugado un preso* i *La hija del penal* com esmenta Gubern<sup>463</sup>.

Just estrenats els estudis Orphea a Barcelona el 1932, després del rodatge ple d'incidents de *Pax* i *El último día de Pompeyo* es començà el rodatge de *Carceleras*. La importància d'aquesta versió cinematogràfica rau en el fet de ser el

<sup>463</sup> Gubern, R. op. cit. pàg. 107

primer film totalment parlat i cantat fet a l'Estat espanyol, sense ser necessari l'anada forçosa a Joinville o altres estudis estrangers. Aquesta vegada, José Buchs comptava amb actors novells però que eren ja grans promeses de l'escena espanyola: la joveníssima Raquel Rodríguez (més coneguda per cognom artístic de Rodrigo<sup>464</sup>), Pedro S. Terol, José Luis Lloret, Pilar Soler, Modesto Rivas i Antonio Gil Varela "Varillas". Sobre *Carceleras* es pregunta a José Buchs com va tenir la idea de rodar-la i la seva resposta fou perquè:

"Al recordar el gran éxito que tuvo hace diez años [...] (pensé) ganaría doblemente al recoger un el cine sonoro su diálogo y preciosa música. Sin variar para nada el espíritu de la obra, he introducido modificaciones en su argumento [...] respetando el espíritu de su trama, que por ser de base pasional es latente en todas las épocas y sus conflictos exactamente iguales ahora que cuando se escribió la obra original".

Els exteriors es van rodar a Còrdova. Els interiors a Barcelona en los Estudios de la Orphea Film: *He puesto todo mi entusiasmo en dar a conocer la primera cinta que verdaderamente se hace hablada y cantada en español. Los artistas que toman parte en ella, los operadores Porchet y Macasoli y el sonido sistema Orphea Film es magnífico y de gran pureza. El film ya está casi terminado y a medianos de septiembre se podrá presentar en prueba...*" relacionant tot el quadre escènic, entre els que hi ha l'actriu revelació Raquel Rodríguez. S'anuncià l'estrena per al 17 d'octubre al Principal Palace i Cine París.

### **Miguelón o el último contrabandista:**

Amb l'arribada del sonor, després que Francisco Elías triomfés amb el film *Bolicho* protagonitzat pel trio de cantants argentins format per Irusta, Fugazot i Demare, rodada als Estudios Orphea el 1931, es trobà en els cantants un filó d'èxit basat en aquelles figures. El camp de la lírica era un dels llocs possibles a explotar. Encara que ja tenia certa edat, el tenor Miguel Fleta gaudia d'un reconeixement més que sobrat com a pretext per a ser portat a la pantalla en qualitat d'estrella principal. El film escollit fou la sarsuela *Miguelón o el último contrabandista*, rodada el 1933 per l'alemany Hans Behrendt i Adolfo Aznar. Antonio Pérez Soriano va escriure el guió, adscrit a la línia de novel·la romàntica d'aventures, molt semblant a *Los Guapos* o *Gente brava* que també tenia com a protagonistes els contrabandistes,

<sup>464</sup> A l'entrevista que vaig fer a Raquel Rodríguez al seu pis de Madrid la primavera de 1996, em va explicar que el cognom de Rodrigo li havia suggerit una companya de viatge a Joinville, en el rodatge d'un film inicial de la carrera de la jove, tot dient que amb el nom de Rodríguez no aniria enlloc.

menys “dolents” que l’autoritat, va ser rodada al Pirineu aragonès (o als estudis del Ideal Rosales a Madrid, segons Méndez-Leite), situant l’època de l’acció en les guerres carlines. Miguelón, cap dels contrabandistes, es feia famós per les seves proeses i amors.

La música fou escrita per un dels músics habituals de la lírica: Pablo Luna, amb romances i duos que es van considerar massa extensos. Amb Miguel Fleta, que malgrat el renom ja no tenia les anteriors qualitats vocals i que no dominava la seva actuació davant una càmera, actuaren en els principals papers Matilde Revenga, José María Linares, Ángel Boué, Elise Gumier, Manuel Montenegro i Andrés Carranque de Ríos, entre d’altres. En el comentari per a la temporada 1935-1936 del repertori M. de Miguel, parla del film:

“El último contrabandista, escenario escrito expresamente para el notabilísimo tenor Miguel Fleta, que lo protagoniza con la célebre estrella Luana Alcañiz. Música del maestro Pablo Luna [...] - Más endavant, dóna detalls del film- El film merece el calificativo de película española con el tipismo, elemento definidor. Ofrece el film innumerables manifestaciones de los usos típicos en los lugares del Pirineo aragonés que sirven a su acción de marco incomparable; pero entre ellos destaca, por su pintoresquismo seductor, la fiesta del bautizo del hijo del protagonista [...] Los “dichos” rimados, alusivos a la ceremonia, al neófito, a sus padres... que rivalizan en agudeza de ingenio; los bailes, tan distintos de la popular jota, en que los pies trenzan sus ágiles movimientos al ritmo de palos que los “danzantes” entrechocan como espadas en duelo”<sup>465</sup>.

Entre els números musicals hi figuraven: *rondallas*, *Serenata*, *el Canto del contrabandista* i jotes, cantades per Miguel Fleta<sup>466</sup>.

### **El relicario:**

La dificultat de molts cineastes del cinema silent a adaptar-se al nou món del sonor queden paleses en aquest film, on el veterà cineasta Ricard de Baños fracassà de veres. Qualificada per Román Gubern d’“espanyolada”, contenia tots els tòpics que hom assimilava al mot andalús, un model social idealitzat i fals, farcit de tòpics, ple de curses de toros, de gitanos i on tots els conflictes es resolen amb festes, ballades, castanyoles i guitarres. És molt significatiu que Imperio Argentina, esposa i actriu de Florián Rey, un dels qui més va portar a la pantalla aquest tipus de films, s’expressés així en una entrevista a *Film Ideal*:

<sup>465</sup> Sembla força clar que es parla del ball de bastons.

<sup>466</sup> *Arte y Cinematografía*, abril de 1935

“La Andalucía de verdad, la cosa andaluza de verdad no está hecha todavía. Mire y se lo digo yo, que he hecho películas andaluzas. Pero esa Andalucía no es la que quiero que se haga. Hay tanto por hacer... Ahí están las cosas de García Lorca, ahí está Machado, y muchísimas cosas, cosas actuales que se pueden hacer maravillosamente bien”<sup>467</sup>.

Ni en temps de la República s'aprofità el cinema per fer una producció cinematogràfica allunyada d'aquests tòpics i donar, ni que fos una pinzellada, de la realitat del món rural espanyol. L'argument, que podria plantejar les desiguals relacions entre dues classes socials, l'explotadora, representada pel cacic del cortijo i l'explotada, en la figura de Rocío i Caranegra, es queda només en el rerefons passional dels amors entre els protagonistes.

#### Argument:

Rocío, una òrfena, maltractada pels seus oncles, abandona la llar per cercar treball en altre lloc. Pel camí, es salvada per Caranegra de l'atac d'un toro i es queda a treballar al cortijo on treballa el noi que s'enamora d'ella. Aquesta, però, només sent un amor fraternal pel seu salvador. Luis, el fill de l'amo del cortijo, festeja la noia. Essent a la reixa de la jove, Caranegra li demana que s'allunyi de Rocío. Aquest però, exercint les seves facultats de cacic, l'acomia del cortijo. Luis no pretén res més que aconseguir els favors sexuals de la noia, ja que es dona per suposat que no es veu bé un casament interclassista. Una nit, intenta abusar de la noia; novament Caranegra la salva, però Luis, que portava una pistola, li dispara i mor, essent pres. Rocío abandona el cortijo i busca treball de cigarrera. Coneix al torero Macareno i s'enamora d'ell mentre Caranegra, a la presó, rep la notícia de que ella estima al torero. Caranegra es fuga de la presó i es troben en una festa amb el seu rival. L'endemà, va a la cursa de braus on sap que trobarà la seva estimada, ja que un dels matadors és Macareno. Aquest li brinda el toro, posant d'evident que és allí, amb la qual cosa és pres altre cop per l'autoritat. Macareno sofreix una agafada, però se salvarà i viurà amb Rocío, mentre recupera i besa el relicari que penja del seu coll mentre Caranegra restarà a la presó. Al guió de censura presentat<sup>468</sup>, Caranegra, amb el revolt de l'agafada de Macareno, aconsegueix escapolar-se per sempre.

Ricard de Baños va dirigir aquest film el 1933 als Estudis Orphea per a la Royal Films. Per a assegurar-se un èxit segur, pretenia contractar per al paper principal a Francesca Marqués, més coneguda pel nom artístic de Raquel Meller. Aquesta havia començat la seva carrera artística com a cantant a principis del segle passat en teatrets de baixa categoria, amb el gènere conegut com “ínfim”. Ella i la seva germana Tina actuaven al Petit Palais, on cantaven cançons de contingut “picant”.

<sup>467</sup> Entrevista a la revista *Film Ideal*, núm. 102 (agost de 1962), recollida al llibre esmentat de Román Gubern.

<sup>468</sup> *El relicario* va ser censurada, amb talls, ja en data d'11 de març de 1939.



Raquel Meller arribà al Paral·lel, al teatre Arnau, on imitava la cupletista La Goya<sup>469</sup>. Famosa a Barcelona, es traslladà al Trianón Palace de Madrid. Un dels números que ja cantava era justament *El relicario*, cuplet que havia compostat José Padilla Sánchez<sup>470</sup>. Ja havia treballat per a Ricard de Baños amb *Los arlequines de seda y oro*. Finalment, fou una altra actriu la qui obtingué el paper. Baños plantejà el seu film com una sarsuela cinematogràfica, tal com es veu en els cartells de promoció i el butlletí de censura que sofrí durant la Guerra civil. Partint de la cançó de José Padilla, Ramon Ferrés va compondre la part musical de tot el film, essent els cantables amb lletra de Víctor Mora<sup>471</sup>. El guió fou del mateix Baños i els diàlegs de Lluís Soler. La fotografia fou a càrrec del veterà Josep Gaspar. Constava de vuit rotlles, 2.400 metres.

Veiem en els termes amb els quals fou presentada a premsa especialitzada de l'època: un curull de tòpics, propis de dècades enrera, propis dels estereotips folkòrics amb els que veien Espanya fora de les fronteres:

“A la salida del presente número se habrá estrenado en varios cines de España la primera producción sonora hablada y cantada en español, dirigida por Ricardo de Baños, bien conocido en los centros cinematográficos como productor, cuando el cine mudo. *El Relicario* es una obra típicamente española con todas sus características. Ricardo de Baños es el eterno enamorado de los usos y costumbres andaluzas vista desde luego bajo el prisma especial que tantas veces ha servido al tema argumental a nuestro teatro chico.

*El relicario* evoca la tragedia. Es la nota sentimental que fácilmente llega al pueblo y le hace estremecer. Es el sol, las mujeres, el vino, los toros, la cárcel, la copla, la “juerga”, el cante jondo; en fin, todo lo que nos habla de amores y muerte. Y como esto fue precisamente lo que se propuso llevar a la pantalla sonora el director de la producción, debemos consignar que lo ha logrado cumplidamente. De zarzuela cinematográfica la denominan sus autores, y realmente no falta en ella ninguna de las características de éste genero teatral.

En nuestro próximo número daremos cuenta de la forma en que el público recibió su estreno en

<sup>469</sup> La Goya era el nom artístic de la cupletista Aurora Jauffret, dona de gran categoria i cultura excepcional, ben diferent de la que posseïen la majoria de cantants que amb una mica de veu i un cos bonic, ja es veïen triomfant arreu.

<sup>470</sup> Al llibre *Tonadillas y cupletistas*, de Máximo Díaz de Quijano, s'explica una anècdota de Raquel Meller que explica el caràcter difícil de l'artista: en una funció benèfica, actuava una cantant novell amb la cançó *La violetera*. La Meller, que hi era present, va irrompre a la pista escridassant la jove i dient-li que li estava robant, prenent-li el cistellet de violetes que la tremolosa noia tenia a la mà. El públic va reaccionar aplaudint la novell cantant davant l'estupor de Meller. De fet, aquest cuplet l'havia estrenat no ella sinó Pastora Imperio.

<sup>471</sup> Els números cantats van ser enregistrats per la Casa Odeón i figuren al seu catàleg de l'any 1934: *Rocío, escena de la carta*, per Marcos Redondo, Pasqual Parera i cor. *El querer, Romança de Caranegra*, per Marcos Redondo. *Yo no te puede querer, cançó* per Nieves Aliaga i *Danza y pregón*, per Teresa Infante i *El relicario, couplet*, per Raquel Meller.

Barcelona; hoy solo diremos que el libro y la dirección son de Ricardo de Baños; los diálogos de Luis Soler; los cantables de Víctor Mora; la partitura del maestro Ramón Ferrés y sus principales intérpretes son: Nieves Aliaga, Maruja Amaranta, José Alcazaba, Jesús Menéndez y Rafael Arcos, completando el conjunto de intérpretes el cuadro flamenco compuesto por Lola Cabello, Pepe Hurtado y "Guerrita".

Baños manifestà una manca d'adaptació a les exigències que requeria el nou mitjà sonor. Una d'elles es posà en evidència incloent un intertítol enmig del film, com si no s'acabés de creure que amb el què deien els personatges ja n'hi havia prou. Joan Francesc de Lasa el transcriu a la seva biografia dels germans Baños: "Víctima inconsciente de la influencia trágica que su belleza ejerce sobre los hombres, Rocío abandona el cortijo y encuentra en el trabajo de cigarrera el olvido de sus penas y el principio de una nueva vida"<sup>472</sup>.

Els papers de la sarsuela foren a càrrec de Nieves Aliaga, Maruja Amaranta<sup>473</sup>, Jesús Menéndez, José Alcazaba, el "caricato" Rafael Arcos i Jesús Menéndez. També un quadre flamenc interpretat per Lola Cabello, el cantant Guerrita, acompanyat a la guitarra per Pepe Hurtado. El film fou estrenat al cinema Kursaal a Barcelona el 20 de novembre de 1933 i encara que la crítica el rebutjà, va ser ben acollida en cinemes populars, on aquests tipus d'arguments, tòpics com els de la majoria de sarsueles que tenien per protagonistes toreros i gitanes, gaudien del favor del públic. Després de la Guerra civil, va ser totalment prohibida, tal com es pot consultar al capítol de la repressió vers el cinema.

Després de ser censurada totalment, va ser adquirida primer per la casa Junquera y Vila, amb domicili a Madrid, que la va sotmetre novament a censura definint-la com un "asunto de zarzuela" el 26 de març de 1941. Adquirida després per Exclusivas Arajol, de Madrid, en data de 1948 encara no havia pogut comercialitzar-la i s'adreçà a la nova Junta superior de Orientación Cinematográfica, és a dir, la censura amb un altre nom, manifestant

"...que habiendo adquirido la nueva exclusividad de la Vda. De Baños no me ha sido posible aún ingresar cantidad alguna para la amortización de la misma [...] Que tratándose de una película cuya explotación se lleva a cabo únicamente en plazas de segunda y tercera categoría no puede perjudicar la producción nacional si no contrariamente se complace a una parte del público que gusta de las películas que tratan el folklore andaluz..."

<sup>472</sup> Lasa, J.F. *Els germans Baños*, Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya, 1996

<sup>473</sup> Amaranta, amb A o Amaranto amb O, segons diverses fonts.

La resposta fou contundent: continuava essent prohibida<sup>474</sup>.

### **Una morena y una rubia:**

El veterà en el rodatge de sarsueles José Buchs, va escollir novament després de l'èxit de la versió sonora de *Carceleras* una altra obra procedent de l'escena lírica. El 1933, per a Exclusivas Diana, inicia el rodatge del film *Una morena y una rubia* als Estudis Orphea de Barcelona. Segons consta a les filmografies, Buchs va adaptar una novel·la de Francisco Camba, del qual el mateix Buchs va fer l'adaptació cinematogràfica, amb música de Rafael Calleja. Curiosament, just el 1933 es presentà a Madrid una sarsuela, un sainet líric en un acte i tres quadres, escrit per Concepción Geijo, juntament amb Luis Calvo i Francisco Prada. La música fou escrita per Fernando Díaz Giles. L'acció es desenvolupava a Madrid a l'època actual<sup>475</sup>. Tal com esmenta Romà Gubern al seu llibre, segons paraules recollides a una entrevista al crític Juan M. Plaza, que criticava el declivi total de l'obra de Buchs, deia textualment: "El argumento de *Una morena y una rubia* y de *Dos mujeres y un Don Juan* es exactamente igual. Dos muchachas rubias y dos morenas...Todo igual. La única variante que hay es que en la primera se desarrolla el sainete en Madrid y la segunda en Sevilla"<sup>476</sup>. Al meu entendre, hi ha massa coincidències per a no considerar que realment l'autor que va participar en el llibret no fou Francisco Prada, sinó Francisco Camba i que els cantables foren afegits per Rafael Calleja, expert en aquests menesters<sup>477</sup>. El film es va exhibir al teatre Alcázar a Madrid el 4 de setembre de 1933. Segons la revista *Arte y Cinematografía* de 1933, el film es va presentar al Salón Cataluña i qualificà la seva propaganda de *producción nacional cantada y hablada en español*. La fotografia fou encomanada a Agustín Macasoli i la va distribuir l'empresa Balart i Simó. Els seus intèrprets foren Raquel Rodríguez (Rodrigo) en el seu cognom artístic, jove cantant lírica que havia triomfat ja amb *Carceleras* i que ho faria més tard amb *Doña Francisquita*, una altra gran obra del gènere líric. Acompanyament el repartiment Consuelo Cuevas, Concha Catalá, Pedro S. Terol, J. Riquelme i Cristóbal Campos. L'acció es desenvolupava a l'època actual del film, en el marc de les festes de revetlla d'un barri, comprovant-se així la similitud amb la coneguda *La verbena de la Paloma*.

<sup>474</sup> Expedient de censura 2.361

<sup>475</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*, T/30.982

<sup>476</sup> Gubern, R. op. cit. extret de *Popular Films*, de 1934.

<sup>477</sup> El foxtrot i el schotis del film es van enregistrar per l'orquestra Crazy Boys per la Compañía Odeón.

### **Doña Francisquita:**

Aquesta obra, qualificada de comèdia lírica en tres actes, el darrer dividit en dos quadres, amb llibret de Federico Moreno i Guillermo Fernández Shaw, que s'havien inspirat en l'obra *La discreta enamorada* de Lope de Vega, amb música del compositor Amadeu Vives, havia estat estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 17 d'octubre de 1923. L'èxit i la qualitat de la mateixa havien provocat un gran interès per l'obra a l'estranger. Guillermo Fernández Shaw escriu el 26 de desembre de l'any de l'estrena una carta a Amadeu Vives en la que li diu que:

“El otro día me llamó Linares Rivas para decirnos que su hijo quería traducir *Doña Francisquita* para el Wintergarden de Londres, que la obra se presentaría a todo lujo y que su hijo, que es diplomático, había hablado en principio con usted, llegando a un principio de acuerdo. Como á nosotros nos pareció una cosa excelente, pues se trata en concreto de uno de los principales teatros ingleses y parece un asunto serio, dadas las personas que en él interviene, yo no he tenido inconveniente en entregar a Linares Rivas una carta en la que le digo que estamos dispuestos a aceptar cuanto en esta gestión acepten su hijo y usted”<sup>478</sup>.

Com es pot comprovar, era molt ben considerada l'obra però encara se la volia “dignificar” més. Com? Convertint-la en òpera, segons diu en la carta del mateix llibretista de data de 28 d'agost de 1928, en la que li comunica que Linares Becerra ja té la carta sobre la traducció de *Doña Francisquita*:

“La carta de ese señor, que considero sincera, demuestra una cosa, á nuestro juicio: la conveniencia de meditar sobre si se vería labor productiva la de convertir la obra en ópera, para que la puedan hacer artistas capacitados en el extranjero y ahora que la Supervía, Fleta, Mardones y otros cantantes españoles podrían darla a conocer...”<sup>479</sup>.

Aquest canvi de qualificació – en aquest cas, de comèdia lírica a òpera - que realment no suposa cap canvi ni a l'argument ni a la música, és prou significatiu per la concomitància que tenen totes les variants del gènere líric i confirma, una vegada més, que l'atribució del nom específic fou molt sovint més que arbitrària, interessada, segons el lloc i àmbit d'estrena i difusió.

L'interès cinematogràfic per aquesta obra, havia començat anys abans. Guillermo Fernández Shaw, en una carta de 12 de febrer de 1930 a Amadeu Vives, li fa avinent aquest interès:

---

<sup>478</sup> Epistolari Vives, caixa III.

<sup>479</sup> Id. Caixa III

“ [...] Quería haberle escrito a usted hace unos días para darle cuenta de una carta que había recibido de Barcelona, hablándonos de un proyecto de hacer una película sonora de *Doña Francisquita*. Como en la carta decían que habían entabladas negociaciones con el maestro Vives, yo les respondí que a lo que v. tratara y resolviera nos ateníamos”.

Encara que en aquesta carta no esmenta quin productor o director s'havia interessat per rodar l'obra, en una altra carta, escrita a Madrid el 23 de setembre de 1932, Fernández Shaw li diu que Puche es posarà en contacte amb ell pel film i què pensa ell sobre els drets d'autor sobre el mateix:

“En América nos parece (*il-legible*) [...] reservarse ninguna clase de derechos porque no se cobraría ni un céntimo, siendo más práctico tomar una cantidad alzada. En Europa conviene reservar sobre los derechos de ejecución porque se cobran bien, especialmente en Francia, Italia, Alemania [...] Y por último en España no nos darían la cifra que podamos obtener cobrando cada representación [...] que estan los cines bajo el control de la Sociedad de Autores. La película hace bien el rendimiento comercial de esta en España será, proporcionalmente a la extensión de la capacidad del mercado, triple que en el país que más, pues [...] con la película sonora lo mismo que ocurría en la muda: que á pesar de su ínfima calidad, la producción española se cotizaba mucho más allá que la extranjera, efecto de la demanda del público [...]”.

Pel que fa a Amèrica, diu que *si nos dan cincuenta mil pesetas se puede aceptar porqué llegaremos a cobrar más de cincuenta mil duros en el derecho europeo de Ejecución y el de representación en España y todo ello en menos de dos años...* Reveladors paraules, doncs, pel que fa als objectius comercials dels autors. Es donava per segur l'èxit del públic que si havia consumit productes de tan mala qualitat, segons afirmen, durant l'etapa de cinema mut, més interessaria una obra de millor qualitat.

Finalment, qui es feu amb la posada a la pantalla no fou Pedro Puche. El 1934 s'havia constituït l'empresa Ibérica Films S.A. amb seu a Barcelona i sucursals a València, Sevilla i Madrid. El nucli fundador estava compost per persones del món del cinema els quals, amb la irrupció del nazisme, probablement pel seu origen jueu, havien pogut abandonar Alemanya. Fou un alemany qui escollí com a motiu del seu film la coneguda sarsuela, de gran nivell líric, *Doña Francisquita*, adonant-se ben segur de l'èxit de que gaudien aquí les obres líriques portades a la pantalla.

El resum de l'argument és el següent:

L'acció té lloc durant unes festes de Carnaval a Madrid, a mitjan segle XIX. En una plaça popular, en els que hi ha la botiga de doña Francisca i la seva filla Francisquita. En ella es troben Fernando

i Cardona, dos estudiants, que es topen amb Aurora, la Beltrana, còmica del Teatro de la Cruz; Fernando n'està enamorat, però ella no li fa cap cas. Per fer-lo engelosir, entra a la botiga de Lorenzo, impedint Cardona que es baralli. Mentre, Francisca i Francisquita han sortit de l'església; aquesta enamorada ensems de Fernando, deixa caure al seu pas un mocadoret que es recollit per aquest. Cardona lloa la bellesa d'aquesta, però Fernando només pensa en Aurora. De sobte, de dins la casa de Francisquita se sent la bella veu de la noia cantant una cançó, la brillant romança *Canción del ruiseñor*. Les dues dones es troben a la plaça amb don Matías, pare de Fernando, que declara el seu amor no a la mare, vídua, sinó a la filla, davant l'estupefacció d'aquella. Francisquita accepta el compromís, convençuda que això farà engelosir Fernando. Després d'una embolicada situació entre Matías i el seu fill, arriba el seguici nupcial d'un amic dels dos joves. Fernando festeja Francisquita només per donar gelos a la Beltrana. Fernando reconeix a Cardona que Francisquita és molt bonica, però continua estant enamorat de l'actriu. El primer acte es clou amb l'arribada de la rondalla i comparses de Carnaval.

El segon acte té lloc a una esplanada del Canal. Fernando hi és amb Cardona, disfressat de "maja", que és objecte de persecució d'uns homes, creient-la una dona<sup>480</sup>. Allí es donen cita Matías amb el seu fill que li vol presentar Francisquita. Aquesta pretén anar enamorant a Fernando i li fa creure que es casarà amb son pare, essent així la seva madrastra. Fernando se n'adona del seu nou amor, però té una lluita interior per l'amor d'aquesta i Aurora, cantant la també coneguda romança *Por el humo se sabe dónde está el fuego...* Aquest i Cardona, encara abillat de maja, simulen una escena amorosa per fer enfadar Aurora. Continua l'escena i Fernando balla amb Francisquita, mentre Matías, també enfadat, ho fa amb Aurora.

El tercer acte es desenvolupa en un carrer popular, on s'hi fa les festes de Carnaval. Francisquita ha dit a la mare que Fernando l'estima, fent que la dona s'il·lusioni amb el possible festeig d'un jove. Don Matías se n'adona i li recrimina que podria ser la seva mare, motiu que aprofita el sagaç Cardona per dir-li que ell ho podria ser de Francisquita. Don Matías es rendeix a l'evidència i ja res pot impedir l'amor de Fernando i Francisquita.

El guió va ser una adaptació de Francisco Elías i Hans Jacoby. La música de Vives va ser objecte d'adaptacions per part del músic Jean Gilbert. En els principals papers es trobaven la destacada actriu i cantant Raquel Rodrigo<sup>481</sup> i Fernando Cortés, amb Matilde Vázquez, Félix de Pomés, Antonio Palacios i Manuel Vico, entre d'altres. El film es va estrenar al Palacio de la Música el 16 d'abril de 1934 però la crítica no fou en absolut favorable perquè deien que tenia

<sup>480</sup> Aquesta sarsuela, com moltes d'altres, van ser objecte de censura; concretament, aquesta escena de "travestisme", com deia el tribunal censor, podia induir a "equivocs" entre el públic. A la nova Espanya de Franco, no s'acceptaven els travestits. Vegi's més dades sobre la sentència al capítol sobre la censura en el cinema.

<sup>481</sup> A l'entrevista que vaig fer a Raquel Rodríguez al seu pis de Madrid, el març de 1996, va cantar amb una veu més que notable per a la seva edat (80 anys), la *Canción del ruiseñor* que encara conservo enregistrada.

més aires germànics que espanyols. Aquesta fou el comentari que figurà a la premsa poc abans de la seva estrena:

“Producción Ibérica Films S.A. Adaptación cinematográfica inspirada en la zarzuela española del mismo título, original de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, con música del malogrado maestro Amadeo Vives. Ante todo debemos convenir en el esfuerzo que representa para una compañía extranjera editar para el cine sonoro una obra tan popular como la del maestro Vives, para la cual buscaron la colaboración de elementos nacionales para el mejor éxito de su empresa, no escatimando para ello ni buena voluntad ni dinero.

Y los nuevos Estudios de la C.E.A. en Madrid, bajo la dirección de Hans Behrendt, de Hans Jacoby como ayudante, del hijo del llorado maestro J. Vives Giner, como supervisor, del decorador Herbert Lippschitz, con diálogos de Francisco Elías, con Heinrich Kaertner como operador, Luis Marquina ingeniero de sonido y de jefe de producción Edith Oliver, se filmó la obra, cuyo resultado ha sido indiscutiblemente un notable avance de la llamada producción nacional.

En la nueva versión cinematográfica de *Doña Francisquita* se quiso ante todo conservar su máximo valor, la partitura que para ella escribió el llorado maestro Vives, haciendo de la misma una acertada adaptación del maestro Jean Gilbert. Pero necesariamente como es lógico, hubieron de adaptarse de la forma teatral en que fue concebida tan popular zarzuela, logrando con ello su director Hans Behrendt una película muy estimable en técnica, sonoridad y cámara, valores todos ellos no igualados y que constituyen una positiva realidad para nuevas producciones.

En la forma con que ha sido llevada a la pantalla *Doña Francisquita* y por los resultados logrados, bien pudiera ser la película que alcanzara el favor del público internacional, por haber sido realizada bajo una amplia visión cinematográfica, de lo que carecen la mayoría de los films editados en España, que a fuerza de tipismo perjudican más que avaloran nuestra naciente producción nacional.

De sus intérpretes debemos mencionar a Antonio Palacios, tan gracioso en el film como en el teatro; Raquel Rodrigo, de ingenuos modales y fina voz, muy justa en su *Doña Francisquita*; Matilde Vázquez, de excelente voz y figura, muy propias de Aurora, la Beltrana; Fernando Cortés, que hace su debut como actor cinematográfico en esta producción, muy discreto, y Félix de Pomés muy justo en el papel de “Lorenzo”. Las películas producidas por Ibérica –Films S.A [...] *doña Francisquita* se está proyectando con éxito en los más importantes salones de América del Sur”.<sup>482</sup>

---

<sup>482</sup> *Arte y Cinematografía*, març-abril 1934

### **La Dolorosa:**

El tema de l'amor mundà i la religió fou objecte d'atenció al nou film que dirigí Jean Grémillon el 1934. Va ser el primer film de Falcó y Cía, empresa valenciana, Producción Nacional Española. La sarsuela *La Dolorosa*, en dos actes i quatre quadres, escrita en prosa i vers per Juan José Llorente, música de José Serrano, havia estat estrenada al Teatro Victoria Eugenia de Madrid, el 24 d'octubre de 1930. Al repartiment de l'estrena hi figuraren cantants de l'alçada d'Emili Vendrell en el paper de Rafael, Maria Badia en el de Dolores i Pablo Hertogs en el de prior.

L'acció tenia lloc en un poble de l'horta saragossana, en un convent de cartoixans, on Rafael, un pintor novici, s'hi ha reclòs per oblidar Dolores, la dona a qui estimava que l'abandonà per un altre. El novici pinta una Verge dels Dolors i, inconscientment, qui pinta és la dona que havia estimat. El prior Fra Lucas li demana que li expliqui què està pintant i aquest ho fa amb gran apassionament, en una bella romança, tal que fa meditar al prior sobre la relació de la Verge amb una dona terrenal.

L'hortolà del convent té un fill, Perico que està enamorat de Nicasia, la seva filla. En un duet còmic, aquesta li explica que bonica estarà el dia de noces amb les seves joies i robes. Arriba Dolores, l'antiga promesa de Rafael pel camí. Està mig defallida i porta em braços un fill, fruit de l'home que la va seduir i abandonar. Els hortolans recullen la dona i demanen ajut a Rafael, que veu que la malalta és la seva antiga xicota. Després d'unes paraules de sorpresa i dolor per part d'ambdós, Dolores va a atendre el seu fill que s'ha despertat i li canta una cançó. Perico comenta a la muller que la Verge que pinta Rafael és ella, comprovant ambdós la veracitat d'això. Rafael es compadeix de la noia.

Al segon quadre, Dolores va a acomiadar-se de Rafael, tenint lloc entre ambdós un duo en el què acaben reconeixent que, malgrat tot, l'amor encara es viu entre ells. Però vana il·lusió, acaben acceptant que la seva situació ha canviat i es diuen adéu. L'acte segon s'inicia amb una romança del pare prior que reflexiona sobre el novici Rafael, endevinant que un amor massa terrenal li impedirà ser un bon monjo. Els monjos assisteixen a la pregària. Rafael sent al lluny la cançó d'amor d'un jove que li retornen els seus pensaments amorosos i no assisteix a la pregària. El prior crida Rafael i li fa adonar que aquell no és el seu camí, mentre ell li confessa que vol estimar Dolores i protegir el seu fill. Rafael surt del convent i en una emotiva romança, s'acomiada del convent que l'ha acollit. Dolores, camí de la processó, es troba amb ell, vestit ja de seglar. En un recitat entre ambdós, Rafael li reitera el seu perdó i el desig d'acceptar com seu el fill. Acaba la sarsuela amb una frase a duo *¡Alma mía, tu ilusión vuelve a nacer...!*

L'argument del film té una introducció més cinematogràfica que la que té l'obra lírica, fent que Rafael, un pintor que està restaurant un fresc d'una Verge Dolorosa d'un convent, es quedi obsessionat amb aquella imatge. Coneix una noia a qui



demana que posi per al quadre de la Verge. Poc després, sabrà que aquesta té una amant, Natalio. Desfet per la notícia, vol treure's la vida, però la visió de la creu, en un recurs molt cinematogràfic, li ho impedeix i es refugia en un convent. Mentre, Natalio ha abandonat Dolores que s'ha quedat embarassada. Es presenta el dia de noces a casa d'aquest que, malgrat el fill, la rebutja novament. Abandonada i sense recursos, va camí d'enlloc quan mig defallida, prop del convent on hi ha Rafael. La narració del film, a partir d'aquí, segueix si fa no fa, la mateixa que l'original. El nou ordenat monjo, abandona la vida monàstica per a retornar al món terrenal i retrobar l'amor perdut de Dolores, protegint el fill d'aquesta. El final del film, amb imatges a l'aire lliure, amb aires de festa, de vida... demostren quan lluny s'estava de la religiositat mal entesa que pocs anys després començaria a imperar.

L'obra, força difícil de portar a la pantalla, sobretot per la llargada de les romances i duos, va ser dirigida amb eficàcia i sensibilitat per Jean Grémillon. Constava de nou rotlles (2.180 metres). A la música original de Serrano se li van afegir cantables de Daniel Montorio. Els papers principals foren a càrrec de Rosita Díaz, el tenor Agustín Godoy, Mary Amparo Bosch, Pilar García, Ramon Cebrian, Anselmo Fernández i Alberto López. El film fou estrenat el 25 de desembre de 1934 al cine Callao. Aquesta fou la crítica que rebé:

“*La Dolorosa* traspasa nuestras fronteras: El interés espectacular y valor racial de nuestra producción nacional *La Dolorosa* es de tal fuerza que a los pocos días de entrenada entre nosotros su fama ha traspuesto la frontera y se interesan por ella diversos países. Entre los que ya han adquirido la cinta figura Francia y, al efecto, dentro de pocos días se exhibirá la famosa obra del maestro Serrano en dos de los mas reputados salones de París como son el cine Studio des Ursulines, cuyo criterio seleccionista es bien conocido, y el Ermitage –Pathé, enclavado en plena avenida de los Campos Elíseos y primero del extenso circuito Pathé. Este interés de la cinematografía extranjera por *La Dolorosa* prueba que, cuanto más típicamente racial es una cinta, mayor es su universalidad. Demuestra también que, cuando un film cuenta con valores tan destacados como la partitura del maestro Serrano, su éxito trasciende a todos los ámbitos”.

A la fotografia que acompanya l'article, el peu de pàgina s'esmenta “Un descanso durante la filmación de las escenas de una gran fiesta de jota, celebrada en Albarracín, en la que aparecen en primer término los famosos bailarones aragoneses “Hermanos España”. Rodada a El Paular, Albarracín, Zaragoza... 1500 extras en escena”<sup>483</sup>.

<sup>483</sup> *Arte y cinematografía*, núm. 401, abril de 1935

**La traviesa molinera:**

Procedent del romanço anònim popular *El molinero de Arcos* que Pedro Antonio de Alarcón convertí en la novel·la *El sombrero de tres picos* el 1874, tingué varis precedents lírics: *También la corregidora es guapa*, sarsuela en tres actes i en vers, de Joaquín González Pastor, música de Vicent Lleó, que va ser estrenada al Teatre Price de Madrid el 4 de setembre de 1917, essent dedicada a Ruperto Chapí<sup>484</sup>, que reproduïa fidelment la novel·la, l'assetjament a que es veu sotmesa la bella dona del moliner per part del vell i poderós corregidor d'Arcos de la Frontera, situant-se l'acció en 1805.

Hi ha una altra obra lírica que porta per nom *La pícara molinera*, de Pilar Monterde Marcos, Eulalia Fernández Galván, Angel Torres del Alamo i Antonio Asenjo, amb música de Pablo Luna, que va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el desembre de 1929<sup>485</sup>, definida com a sarsuela asturiana en tres actes, que res té a veure amb l'argument de l'anterior, ja que aquesta està escrita en dialecte asturià i té per protagonistes la molinera, una noia més aviat llibertina, que juga amb els amors dels homes del poble. La segona versió cinematogràfica de *El sombrero de tres picos*, que rodà el 1955 León Klimovsky per a Benito Perojo PC Interproductions, amb música de Cristóbal Haffter, interpretada per Carmen Sevilla, Francisco Rabal, Misha Auger i Madeleine Lebeau, prengué el nom d'aquesta segona sarsuela, encara que res hi tenia a veure.

Harry D'Abbadie d'Arrast, nascut en Argentina, de pares basco-francesos, havia ja dirigit varies comèdies per a la Paramount. En 1934 Ricardo Soriano va arribar amb un acord amb United Artist per a coproduir a Espanya *La traviesa molinera* en versió anglesa, castellana i francesa, escollint D'Abbadie com a director per l'amistat que mantenien. Així mateix, trià la cubana Hilda Moreno per a protagonista. L'argument continuava essent fidel a la novel·la, amb guió adaptat i diàlegs d'Edgar Neville. Els decorats foren a càrrec de Santiago Ontañón, la fotografia de Jules Kruger (que havia treballat amb Abel Gance), que rodà els exteriors del natural del poble d'Arcos de la Frontera. En els papers protagonistes actuaren Santiago Antañón, en la versió espanyola, Víctor Varconi, en la francesa i anglesa, Eleonor Boardman i Alberto Romea com a corregidors en versió

<sup>484</sup> *Catálogo del teatro lírico español*, T/23.486

<sup>485</sup> Op. cit. T/29.495

espanyola, Allan Jeayes en l'estrangera i un llarg repartiment. Tothom va coincidir en que aquest film fou un dels més encertats de l'etapa del cinema republicà. Segons cites ben distants com les de Ángel Zuñiga o de Ricardo Muñoz Suay

“*La traviesa molinera* es una farsa deliciosa, enraizada en una auténtica tradición española, con solera, con un movimiento y una iluminación que recuerdan a Goya...” opinava Ángel Zúñiga mentre Muñoz Suay que “En esta versión alegre y festiva... se describe, de modo, divertido, casi goyesco, una Andalucía más plástica que real que sirve de fondo al argumento, ligado a la más pura tradición popular española, en la cual el pueblo, con sus molineros, vence con astucia y habilidad a la decadente burguesía aristocrática y afrancesada del siglo XVIII”.

Una altra cita no menys importants correspon a Antonio del Amo: *D'Abbadie d'Arrast vino a España, quizá para marcarnos un camino que después no quisimos o no supimos seguir...*, cites totes elles relacionades al llibre de Romà Gubern sobre el cinema republicà. Per totes les precisions anteriors i malgrat no figuri al *Catálogo del Teatro Lírico Español*, es pot considerar aquesta obra dins els paràmetres del que fou el teatre líric, la sarsuela.

### **La verbena de la Paloma**

El 1935, Benito Perojo emprèn el rodatge del film *La verbena de la Paloma*, la realització del qual va marcar, sens dubte, el què hauria pogut esdevenir un bon cinema musical autòcton si l'esclat de la Guerra civil no hagués estroncat aquest i altres projectes, arrabassant vides i professions.

El sainet líric en un acte, llibret original de Ricardo de la Vega i música de Tomàs Bretón, havia estat ja portat a la pantalla a l'etapa del cinema silent, sota la direcció de José Buchs el qual, el 1921, endegà amb aquesta producció la seva corrua de sarsueles filmades. Havia comptat amb Elisa Ruiz Romero “Romerito”, coneguda com a cantant de cuplets de moda i varietés en els primers anys de moda del gènere i Florián Rey en els seus papers principals.

El film de Benito Perojo, que havia fet l'adaptació cinematogràfica del llibret original, comptava en els seus principals papers amb Raquel Rodrigo, Charito Leonís, Miguel Ligeró, Roberto Rey i Dolores Cortés, entre altres actors, els més reconeguts de l'escena espanyola. Per la complexitat de la realització d'aquest modèlic film, vegi's el capítol darrer que li dedica una anàlisi exhaustiva.

### **Sor Angélica:**

*Sor Angélica* és el títol de la comèdia lírica en un acte i quatre quadres escrita per Luis Linares Becerra i Javier de Burgos, amb música de Nieto i Candela. Havia estat estrenada en versió lírica el 3 d'abril de 1911. Aquesta obra s'havia inspirat ensems en *Margarita, la tornera*, de José Zorrilla.

Resum de l'argument: L'acció es desenvolupa a Marbelia, ciutat imaginària, a l'època actual (de l'estrena de l'obra). Marta, amb el nom de Sor Angélica, ha entrat al convent per oblidar-se d'Enrique, promotor de la revolució contra el rei Víctor I que ha marxat a l'exili. Enrique envia el seu criat Benito, disfressat de peregrí, que cerca Marta per dir-li que el seu amo l'estima i la vol amb ell. Enrique arriba al convent i convenç Marta perquè fugi amb ell. Ha passat un any. Enrique s'ha lliurat a tota mena de plaers i ara va darrera d'una cantant, Cecília. Un matí arriba Enrique borratxo després d'haver intentant, vanament, cercar Cecília a tots els cabarets. En la borratxera, deixa caure un foto seva. Marta es desespera i li suplica el retorn al seu amor. Enrique rep una nota dient que si va al club Cocodrilos serà assassinat. Marta llegeix la nota i hi va per salvar-lo. Enrique està amb Cecília i aquesta li diu que faci fora Marta. De manera secreta, hi ha arribat el rei i un grup de fidels. Enrique rebutja Marta i la insulta. El rei, descobrint la seva identitat, la defensa. La contra-revolució, mentrestant, ha esclatat i el rei és aclamat pel poble. El rei acompanya Marta al seu convent, mentre Enrique li suplica clemència. Marta, sor Angélica, li senyala com a única salvació el camí del cel.

El 1934, s'endegà la seva versió cinematogràfica, produïda per Selecciones Capitolio sota la direcció de Francisco Gargallo. A la part musical, se suposa que els arranjaments foren a càrrec de Vicente Fornés. L'argument del film poc tenia a veure amb l'obra lírica i explicava un tema força reiterat en la temàtica social emprat a la literatura i portada al cinema: la de la noia que després de quedar embarassada, és abandonada pel pare de la criatura, recorrent a ingressar al convent per llevar la culpa. En aquest cas, la protagonista deixa el fruit dels amors il·lícits en mans dels seus pares. Es va estrenar el novembre de 1934 al cinema Catalunya, presentada per Producciones Capitolio. Els papers principals foren a càrrec de Lina Yegros, Ramon de Sentmenat, Enriqueta Torres, F. Gargallo, amb la del nen Arturo Girelli que va entendre el públic. Aquesta fou la crítica:

"[...] *Sor Angélica* señala el fin de una época y es punto de partida de nuevas actuaciones. Hasta *Sor Angélica* el corazón de España había estado ausente del film español. A partir de esa cinta, en la que todo es español y pensado para España y los dieciocho países hermanos de América, los

talentos españoles y del continente sur del Nuevo Mundo, habrán de buscar en los entresijos de la raza los elementos vivificadores que animen sus films”.<sup>486</sup>

Els comentaris a les revistes especialitzades, com *Cine-Art*, un any més tard, el 25 de maig de 1935, van ser de reconeixement del seu èxit dient que

“Esta película primera de la Serie “Oro nacional” hace honor a su lema, pues si desde el punto de vista de realización puede considerarse como una de las mejores editadas en España, el rotundo éxito que ha obtenido desde las primeras reposiciones le han permitido depasar todos los récords alcanzados por otras producciones nacionales y extranjeras”.

### **Los Claveles:**

El sainet líric, en un acte, llibret de Luis Fernández Sevilla i Anselmo C. Carreño, i música de José Serrano, havia estat estrenat el 6 d'abril de 1929 al Teatro Fontalba de Madrid.

#### Resum de l'argument:

A la fàbrica de perfums Los Claveles hi treballen Fernando, el comptable i Rosa, una dona frívola que gaudeix enamorant els homes. Jacinta i Goro s'estimen, però impedeix els seus amors el senyor Evaristo. Jacinta demana a Fernando que intercedeixi per ells; en agraïment, li fa saber que Rosa ha promès a tothom que el seduirà i es burlarà d'ell. Assabentat Fernando, deixa que Rosa l'enamori, però és ella qui acaba enamorant-se de veritat. Fernando li fa saber que està casat. Rosa fuig avergonyida. Més tard, Fernando li diu que no és veritat i li ofereix la seva sincera amistat. Paca, l'amiga de Rosa, prediu un bon final d'aquesta amistat.

Al primer quadre, al pati de la fàbrica de perfums, Rosa, Jacinta i vàries obreres més treballen empaquetant sabons mentre canten. Sona la campana i s'acaba la tasca. Arriba el senyor Bienvenido que porta el menjar a Jacinta. Quan marxa té lloc un duet d'amor entre aquesta i Goro, en un típic duet còmic. Són sorpresos pel senyor Evaristo i els impedeix que tornin a parlar-se. Jacinta es troba amb el caixer, Fernando, i li explica les seves penes, accedint aquest a fer de bo per tal de fer canviar d'opinió a Evaristo. Jacinta en agraïment, li fa saber les intencions de Rosa. Aquesta arriba i comença el seu coqueteig. Ell li respon amb certa sorna:

*Yo he debido estar ciego  
Rosa hechicera,  
Cuando no me he quemado  
Con su mirar....*

Acaba l'escena amb una enrabiada de Rosa:

*Yo les prometo  
Que me las paga;*

---

<sup>486</sup> *Arte y Cinematografía* 1934.

*Se lo juro por éstas.*

El quadre segon, a la Plaça de la Cruz Verde, Rosa, amb Paca, espera a Fernando que seguint el joc, les convida cada tarda. Aquesta tarda no arriba i Goro li fa saber que ha marxat de la fàbrica en taxi amb una dama, que no és la seva germana com ella creu. Rosa se sent ferida i se n'adona que s'ha anat enamorant de Fernando. Canta la preciosa romança en la que ella mateixa es vol convèncer que no li fa res que no vingui:

*¿Qué te importa que no venga?  
Me aconseja el pensamiento  
Y aunque yo quiera escuchar  
Lo que dice la razón  
No me deja el corazón  
marchar...*

Acaba la seva romança amb la frase: *¿Quién me había de decir que en el juego de un querer mi ventura habría de morir?* A continuació s'aclareix que Goro i Jacinta, als que havien fet creure que eren germans, no ho són.

El quadre tercer, davant l'ermita de San Antonio de la Florida, es troba Fernando que ha rebut una carta de Rosa demanant-li una cita. Canta la romança:

*¡Mujeres!  
Mariposillas locas  
Que jugáis con los quererres....*

Arriba la trobada entre Rosa i Fernando; canten un duo en el que ella li diu clarament que l'estima. Fernando li respon que està casat, davant l'avergonyiment d'ella, que se'n va plorant. Paca consola la "burladora burlada". Poc després, Fernando li diu que no és cert que estigui casat i li ofereix la seva sincera amistat. Tots preveuen un final feliç per ambdós.

*Los Claveles* va ser portada a la pantalla sota la direcció de Santiago Ontañón i supervisada per Eusebio Fernández Ardavín, que va adaptar el guió per a PEC l'any 1935. Va ser rodada per Procines als Estudis Orphea de Barcelona, enregistrant-se el so amb el sistema sonor Trilla Orphea. L'operador fou José M<sup>a</sup> Beltrán. El muntatge a càrrec de Susana Lemoine i el decorats de Fernando Mignoni. Constava de set rotlles, 2.100 metres. Als papers principals María Arias, Mario Gabarrón (tenor veterà en papers de sarsuela), Mary Amparo Bosch i Anselmo Fernández, entre d'altres. Romà Gubern opina que aquesta sarsuela és un retorn al gènere "racial". Contràriament, el fet de portar aquesta sarsuela a la pantalla, era un intent de aportar una novetat tant en els tòpics arguments emprats (gitanos, festes, toros...) sinó el desig de fer un film sobre quelcom que parlés de la realitat, en un ambient versemblant: una fàbrica de perfums, *Los Claveles*, on els protagonistes són els obrers i obreres, i els problemes ben reals:

les relacions humanes entre els que hi conviuen, els seus amors i despits. Un altre tema interessant, un xic escabrós, fou el de l'amor entre Goro i Jacinta, a qui malèvolament fan creure que són germans a causa d'unes relacions il·lícites. Per altra banda, la sarsuela no s'acabava amb el típic final feliç, sinó la promesa d'una amistat. La versió de la sarsuela és força fidel al llibret original, tal com es comentà "teatre filmat", per la qual cosa no es valoraren en absolut els seus mèrits cinematogràfics.

"Produccion P.E.C.<sup>487</sup>. Adaptación de la comedia de ambiente madrileño, de Sevilla y Carreño, con música del maestro Serrano, del mismo título. Sus adaptaciones de S. Ontañón y Eusebio F. Ardavín han logrado trasladar a la pantalla toda la envidia, simpatía y casticismo del sainete, conservando toda la gracia chispeante del diálogo y de sus situaciones [...] La triple María Arias y el tenor Mario Gabarrón lucen sus excelentes dotes de cantante, al paso que hacen las delicias del público con sus intervenciones cómicas Mapy Amparo Bosch y José Cebrián y completan el conjunto de sus intérpretes artistas tan conocidos como Anselmo Fernández, María Zaldívar, Ramón Cebrián y Alberto López"<sup>488</sup>.

### **Don Quintín, el amargao:**

Amb títol complementari de *El que siembra vientos...* aquest sainet líric, en dos actes i cinc quadres, escrit en prosa per Carlos Arniches i Antonio Estremera, música de Jacinto Guerrero, va ser estrenada en versió lírica el 16 de novembre de 1924 al Teatro Apolo de Madrid. L'obra, ambientada a Madrid, en un ambient de personatges del moment, entre els que destaquem al repartiment, apart dels protagonistes tanguistes, capitalistes, parroquians, segadors... comença en una casa de peons caminers, on Nicasio escridassa la seva filla Felisa i a Teresa, filla d'una dona abandonada a la seva sort per una falsa sospita d'infidelitat conjugal. Don Quintín, home irascible i maltractador, havia foragitat la muller i deixat la nena a cura d'un peó de camins, el brutal Nicasio. Les noies s'han criat com germanes. Sotmeses als maltractaments del nou pare, la noia abandona la llar i es casa amb un jove honest, de qui té una filla. Mentre, al seu llit de mort, la mare fa cridar el seu espòs i davant el decès imminent proclama, altre cop, que la filla és veritablement seva. Don Quintín la busca però la noia ja ha marxat a una nova vida. Don Quintín, envoltat de fatxendes que el defensen, que ja s'ha guanyat el nom d' "el Amargao" pel seu pèssim caràcter i la seva prepotència, es topa un dia amb la parella sense saber que és la pròpia filla. D'aquest topada en sorgirà,

<sup>487</sup> A l'expedient de censura núm. 655, consta que la productora i distribuïdora eren Falcó Films.

<sup>488</sup> *Arte y Cinematografía*, gener de 1936

després d'un assetjament violent a la parella, la coneixença de qui és, el retrobament i el perdó al pare, amb un final feliç.

L'obra lírica té pocs números cantats, encara que hi destaquen cors dels personatges com els segadors, un grup de jazz i la interpretació d'un dels secundaris amb un tango argentí.

Aquest film de nou rotlles, 2.800 metres, es va rodar el 1935 a Ciudad Lineal de Madrid, sota la direcció de Luis Marquina. Els actors principals foren Ana María Custodio, Luisa Esteso, Alfonso Muñoz, José Baviera, Luis Heredia, Porfiria Sanchiz i la nena Isabel Urcola entre d'altres. El film va resultar del grat del públic pel seu ritme i sobretot perquè fugia, en part, dels tòpics d'espanyolisme habituals, encara que hi havia la jove de poble que triomfa com a cupletista, la dona abandonada per presumpte adulteri, el torero, però la narració principal era l'errada d'un home irascible i irracional que se n'adona massa tard del seu error. Per l'interès d'aquest film, se'n farà un estudi exhaustiu a l'apartat d'anàlisi de sarsueles per èpoques i estils.

### **Rosario, la cortijera:**

A l'igual que *La Dolores*, a qui Tomás Bretón havia posat el qualificatiu de drama líric, empraren el mateix els autors Joaquin Dicenta i Manuel Paso, amb el llenguatge típicament estereotip de l'andalús. La música fou escrita per Ruperto Chapí, essent estrenada el 2 de març de 1900 al Teatro Parish. El títol de l'obra lírica era només el de *La cortijera*, afegint a aquest el del nom de la protagonista, Rosario. L'època del drama era el 1829-30, situant-se l'acció del primer acte en un hostel de Madrid i el segon i tercer, en un cortijo andalús.

#### Resum de l'argument:

En una posada de Madrid, hi viuen temporalment Rosario, Carmela, filla de Prudencia i José, amb Manuel, afillat d'aquest, que és un reconegut torero. Amb motiu de les noces del rei, es fa una corrida on ha de torear ell, Manuel el Rondeño. El pregoner diu:

*El Rey nuestro señor,  
Queriendo demostrar  
Que aprecia a sus vasallos  
Una barbaridá  
Dispone grandes fiestas  
Para su boda real.*



El cor d'homes i dones respon que *¡Aun hay gente que murmura del rey...!*, en una clara intencionalitat de defensar la monarquia.

A l'escena següent, Manuel diu a Rosario que feliç deu ser amb Rafael, majoral d'un cortijo, promès d'aquesta. Rosario en realitat s'ha enamorat de Manuel. Garrocha, home ranciós, provoca la gelosia de Rafael en dir-li que ha vist junts a la seva promesa i Manuel, que promet venjar-se. Mentre, la filla d'ells, Carmela, accepta que Varillas, jove picador, que té el vici de la beguda, sigui el seu xicot. Aquest que justament ha estat contractat per fer de picador, té el vestit empenyorat, però la senyora Prudència l'ajuda. Manuel declara el seu amor a Rosario. Tots van a la corrida i Manuel es agafat pel brau. Rafael se n'adona de la pregària de la seva promesa per Manuel, no per ell. Es va congriant la gelosia d'aquest, instigada sempre que pot per Garrocha.

Al cortijo, on han tornat tots, es prepara la festa d'aniversari de Prudència i la guarició de Manuel. Aquesta comenta a José, el seu marit que pensa que al seva neboda no està enamorada de Rafael sinó d'un altre home. Carmela es vesteix amb senzilla roba i canta unes cobles:

*Ropero, váyase osté  
Y no me traiga más ropa  
Que me ha dicho mi serrano  
Que tanta ropa le estorba...*

Rosario canta una típica cançó madrigal: *Macetita de alhabaca, la más bonita; la que riego yo toas las mañanitas; dile a mi amante que si el me desampara no hay quien me ampare...* Varillas ha de demanar la mà de Carmela als pares, José i Prudència, que entre copa i copa accepta la petició. És una escena a duo, de caire còmic. Rafael veu com Manuel i Rosario es parlen i l'amenaça *¡Gosa de tu alegría, que poco gosarás!* (sic). Mentre, Carmela recrimina a Rosario que deixi a Rafael per Manuel, ja que ha endevinat el què passa entre ambdós. A l'escena següent, té lloc una violenta i agra discussió de Rafael amb Rosario que li retreu el seu desamor i comprenent que estima Manuel, l'amenaça de mort, agredint-la, moment en que arriba aquest. Els dos homes discuteixen per ella i es citen a duel. A l'escena següent té lloc un sextet, amb la intervenció dels duos de les tres parelles (Manuel i Rosario, José i Prudència i Varillas i Carmela). Rafael amb rancúnia, canta una cobla contra ella: *El león de la sierra ruge de celos al ver a su leona en brazo ajeno...* Es desencadena una baralla que es dissolta pels demés. Rafael se'n va amenaçant: *¡Por la gloria de mis muertos que me la habeis de pagar!*

L'acte tercer té lloc a la plaça anomenada de la Fuente de los Naranjos. És la nit de Sant Joan i joves i noies hi fan fogueres, beuen i festegen. Quan arriba Rosario, murmuren d'ella. També els pares, els seus oncles, la renyen perquè temen que passarà algun disgust. Rosario defensa el seu dret a estimar qui vulgui. Després es troba amb Manuel i li diu que no pot continuar així; decideixen marxar a l'albada. Rosario canta feliç una cançó: *¡Mañanita de San Juan, mañanita venturosa, para los que se quieren bien, que mañana tan hermosa!*. Garrocha ho ha sentit i li ho fa saber a Rafael que els espera i atura; la baralla és ràpida i Rafael mata Manuel. Rosario, que s'ha desmaiat, recobra el coneixement i mira amb horror el seu estimat mort. Li demana a Rafael que també la mati a ella, però aquest diu, amb rancúnia salvatge, que viva patirà més, que vol que

visqui amb dolor i deshonra la resta de la seva vida. Mentre se sent de fons la cançó de sant Joan, cau el teló.

Filmada el 1935 sota la direcció de León Artola, per Producciones Ernesto González, tornava altre cop al gènere fàcil i recurrent de l' "espanyolada", afegint al drama líric de Chapí números musicals de Manuel Braña. S'assegurà l'èxit amb la figura principal d'Estrellita Castro, Rafael Duran, Antonia Arévalo, Elva Roy i el cantador Juan Mendoza "Niño de Utrera", film del que es va destacar la qualitat de la fotografia a càrrec d'Adrián Porchet. L'argument seguia fidelment els esquemes tòpics d'altres films del moment, com *El Relicario* o *El Gato Montés* on els amors tràgics, la gelosia, amb toreros, senyorets i bandolers pel mig, seran un recurs abastament emprat en el cinema d'aquests anys.

"Sigue muy adelantada la versión hablada de *Rosario, la cortijera* y bajo la dirección de León Artola y la supervisión del conocido cineísta D. Ernesto González se han filmado los exteriores en Salamanca. Figuran como primeros intérpretes de la nueva versión Estrellita de Castro y "Niño de Utrera". Editada por E. González y distribuida por J. Balart: cinedrama de producción nacional, nueva versión sonora de la obra original de los sres. Paso y Dicenta hijos. Obra de ambiente costumbrista, recia y viril, sírvenle de marco las luminosas tierras de Andalucía. Entre bellos paisajes de sol, en las dehesas andaluzas y salmantinas, se desarrolla el drama que ha inspirado el amor de una mujer. Su realizador León Artola ha sido hábilmente secundado por su cameramen Porchet [...] Sus principales intérpretes son Estrellita Castro, "Niño de Utrera", Elva Roy, Rafael Durán, Alberto Corcuera, etc. La música que ambienta la obra fue escrita ex- profeso por el maestro Braña"<sup>489</sup>.

### **El Gato Montés:**

La sarsuela escrita l'any 1916 per Manuel Penella Moreno i estrenada al Teatro Principal de València el 1916, conté tots els tòpics de l'espanyolada: gitanes, toreros... Justament un dels números musicals més coneguts de l'obra és el pasdoble taurí, que s'ha identificat automàticament amb el concepte de "l'essència espanyola". Apart de les consideracions que pugui fer cadascú, el cert és que el ritme brillant del pasdoble té una fama merescudament guanyada. Enguany, no hi ha banda de música que no la inclogui en el seu repertori ni festa major on l'orquestra no la interpreti. Malauradament, l'assimilació a "espanyolisme" des de determinada època, ha convertit aquest en un esperpent d'aquest concepte.

<sup>489</sup> *Arte y Cinematografía*, desembre de 1935

A la revista *Arte y Cinematografía* de l'any 1922, a la pàgina de les corresponsalies, en concret des de Saragossa signada per Luna, es parla de les estrenes de sarsueles com *La verbena de la Paloma*, *Carceleras*, *La Reina Mora*, fruits de l'Atlántida Cinematográfica a qui el comentarista lloa per *su labor patriótica en cuanto se refiere al actual resurgimiento de la pantalla española*. Després de les lloances als esmentats films, cita una obra d'Eduardo Marquina *Chiquilín* i afegeix tot seguit: *Se ha proyectado además 'El Gato Montés', La Condesita de Kilfdorán, por Constance Binney...* Cap més comentari ni sobre l'autoria de l'obra, ni la producció. Res. Només s'esmenta que *El Gato Montés* ja s'havia exhibit. Per aquest motiu sobta que a les filmografies habituals només figuri la que comentarem a continuació.

Rosario Pi, a qui Méndez-Leite qualifica de *mujer de alientos varoniles* en lloc d'agosarada i empenedora directora, una de les primeres del cinema fet a l'Estat espanyol, va emprendre el 1935 el rodatge del film de la sarsuela *El Gato Montés*. Produïda per la Star Films, rodada als Estudis Orphea, va comptar amb un repartiment de lluïment: el baríton Pablo Hertogs, María del Pilar Lebrón, Mapy Cortés, Joaquín Valle, Francisco Hernández i Consuelo Campmany, en els principals papers. La fotografia fou a càrrec del conegut Agustín Macasoli. Es va estrenar al Palacio de la Prensa, el març de 1936. La crítica no li fou gens favorable i l'acollida del públic fou freda.

Poc podia aportar l'argument del film a la creativitat: toreros, desamors, rivalitats i bandolers, resumien en ell tots els tòpics del prototipus de film "espanyol". *El Gato Montés* té cert parentiu amb l'argument de *El Relicario* encara que en el primer el desenllaç serà tràgic.

#### Argument:

La sarsuela, que qualificà d'òpera l'autor, està estructurada en tres actes i cinc quadres. Al primer acte, Soledad espera amb angoixa l'arribada del seu promès, Rafael "El Macareno", ferit lleument en una "corrida". El pare Anton, admirador del torero, anuncia a la noia i a la mare que Rafael està sa i estalvi i que és de camí amb Hormigón, el seu home de confiança. En arribar aquest, una gitana llegeix la mà del torero i l'adverteix d'un greu perill. Apareix de sobte el Gato Montés amb la seva quadrilla, que descobreix l'amor que va mantenir amb Soleá i que matà a un home per ell, essent aquesta la causa de que ell prengué tan mala vida. El pare Anton el beneeix i li recomana oblidar el seu antic amor. En un apart, Soleá també confessa al pare Anton que no ha aconseguit oblidar a Juanillo, el Gato. Soleá i Rafael festegen mentre un pastor canta al lluny la cobla que aquest entén com a presagi de desgràcia:

*A una gitanilla quiero,  
Y esa gitanilla es mía;  
El que quitármela quiera  
Tiene pena de la vía.*

En un fatal moment, Juan i Rafael s'enfronten; Soleá aconsegueix llençar la navalla al pou i el segon se'n va llençant la seva maledicció: si no el mata el "mihura", ho farà ell.

A l'acte segon, que s'obre amb el brillant pasdoble taurí, té lloc la cursa; Soledad i la mare hi ha anat. Amagades, senten els comentaris de la gent i finalment un crit d'esglai: Macareno ha estat cornejat per un toro. Soleá cau desmaiada damunt el seu estimat mort.

A l'acte tercer, es vetlla el cadàver de la noia, morta a causa de la impressió. Assabentat de la desgràcia, arriba el Gato que assegura que ella ha mort pel seu amor i se l'emporta. Torna a sonar la cobla de l'acte anterior. En el quadre segon, a la cova on es refugia Juan, vetlla la seva estimada. Demana al seu fidel Pezuño que compleixi l'ordre que li ha donat. Arriben Hormigón, amb els guàrdies per rescatar el cadàver de Soleá. El Gato llença davant d'ell la seva navalla, a l'hora que demana a Pezuño que faci el que li ha manat. Aquest, no sense resistència, obeeix. Dispara un tret al cor de Juan, el Gato Montés que cau abraçant, en els seus darrers instants de vida, la seva estimada.

La versió cinematogràfica fa més èmfasi en la relació amorosa de Soledad i Juanillo i l'intent de seducció per part d'un hisendat, cosa que li dóna una aparença encara més de fulletó. La parella protagonista, Soledad i Juanillo, són amics des de la infància, enamorant-se de joves. La relació feliç es veurà pertorbada per la irrupció d'un home de classe social més elevada que festejarà la noia. Juanillo ha anat a la presó a causa de defensar-la a ella davant una agressió. Mentre, ella s'ha enamorat d'un torero, Macareno. Juanillo fuig de la presó i s'assabenta d'aquesta relació. En una cursa de braus, Macareno mor. Ella també morirà i Juanillo, convertit en el bandoler Gato Montés, rapta el cadàver de l'estimada i morirà d'un tret, al seu costat <sup>490</sup>.

"*El Gato Montés*, la muchas veces centenaria zarzuela del maestro Penella<sup>491</sup>, que ha sido sancionada con el aplauso del público español y el de veinte naciones hermanas de Hispanoamerica". Més endavant parla de l'èxit que s'augura a aquesta producció:

"*El Gato Montés* es un ejemplar gitano de toda pureza triunfó sobre los escenarios de naciones de dos continentes; y por eso también triunfará en la pantalla, donde su figura, ya robusta, adquirirá mayor relieve, dado el valiosísimo campo de posibilidades de captación del cinema, tan superior a

<sup>490</sup> Resum segons R. Gubern, *El cine sonoro en la Segunda República*, ed. Lumen 1977, pàg. 130

<sup>491</sup> De fet, s'havia estrenat el 1916. No era pas centenària com moltes d'altres.

las de los medios teatrales [...] interpretado por Pablo Hertogs, magnífico como actor e insuperable como cantante. Mapy Cortés y un conjunto de artistas seleccionados...”

En un segon comentari, parla de que ja està molt avançat el rodatge de la popular òpera<sup>492</sup>. Els intèrprets foren María del Pilar Lebrón, primera dama jove de la companyia Heredia-Asquerino; els anteriors i Víctor Miguel Merás, torero.

“Rosario Pi ha puesto en la dirección todo su saber y todos sus fervores. Hay un par de niños auténticamente gitanos andaluces, cuya labor conmueve a la vez, preparando el ánimo del público en un prólogo delicioso. “Aunque no fuera *El Gato Montés* una obra celebradísima desde hace veinte años, igual valor concederíamos al film sonoro que con el nos ha sabido a poca por su irresistible belleza; un diálogo fácil, limpio de chocarrerías, que divierte o emociona en la justa proporción que exigen los momentos cómicos o dramáticos, sabiamente combinados [...] El constante asesoramiento, la continuada presencia del maestro Penella durante el rodaje han culminado en una producción excepcional que honra de verdad a la cinematografía española”.

### **La farándula:**

Encara que no és pròpiament una obra lírica escrita anteriorment, és un recull de números musicals procedents de la lírica espanyola, pensats expressament per a lluïment d'un destacat cantant de l'època: Marcos Redondo<sup>493</sup>. Tal com s'havia fet anteriorment amb el tenor Miguel Fleta, amb films com *Miguelón, el último contrabandista...* ara apareixia a la pantalla qui llavors rivalitzava amb el seu art amb un altre dels grans cantants del moment: Emili Vendrell. La seva participació en un film s'havia anunciat a la revista *Cine-Art* el 13 de desembre de 1934, al número 46, en la que es deia que era

“La primera vez que el célebre divo español trabajará frente al objetivo, será en la película ‘*Yo, el príncipe*’ (título provisional). Este film empezará a rodarse en enero próximo, siendo editada por la casa Unión Films S.A. Como es sabido, esta entidad empezará en Barcelona los trabajos de construcción de sus propios estudios”.

Amb títol final de *La farándula*, produïda per la Hispano Nacional Films, sota la direcció d'Antoni Momplet, amb l'argument i música de dos músics, Pablo Luna i Rafael Martínez Valls<sup>494</sup>, a més de Pasqual Godés<sup>495</sup> i Josep Forns, es va

<sup>492</sup> Com es pot comprovar, l'atribució del qualificatiu precís a les sarsueles era molt desorientador i fins i tot, arbitrari. En aquest cas, es dona el nom d'òpera se suposa per donar més importància al l'obra, no perquè en la versió cinematogràfica hi hagi res més que a l'obra lírica.

<sup>493</sup> Marcos Redondo i Emili Vendrell formaven part de la mateixa companyia lírica de Lluís Calvo.

<sup>494</sup> A l'expedient de censura del films consta com a autors de l'argument Pablo Luna i Rafael Martínez Valls, però no Momplet. Exp. C/32.831, Ministerio de Cultura.

<sup>495</sup> Pasqual Godés va escriure la música de la cançó *Así es la vida* amb lletra de Valentín R. González.

endegar el rodatge del film en el què participaren Marcos Redondo, Amalia de Isaura, Pilar Torres, Julio de Infiesta i Alejandro Nolla entre d'altres.

La propaganda inclosa a la premsa especialitzada començava presentant-se el nou productor Antonio Lasiera que saludava

“...afectuosamente a la prensa, distribuidores y empresarios, al iniciar su actuación como Productor nacional y les anuncia su próxima película ‘La Farándula’ que reúne por primera vez CINCO célebres artistas y CINCO compositores famosos para realizar esta gran película: Marcos Redondo, Amalia de Isaura, Pilar Torres, Antonio Palacios y José Baviera. Pablo Luna, Francisco Alonso, José Font, Pascual Godés, Rafael Martínez Valls. Dirección: Antonio Momplet”.

Una cosa curiosa d'aquest film, és que el primer expedient de censura, de data de 9 de juny de 1939, en la que la productora és Nilo Masó, declara que el film té 2.100 metres, que és “parlada”, s'entén que això vol dir que ja no és sincronitzada amb cap tipus d'aparell complementari i té set rotlles, essent l'argument de Pablo Luna i Rafel Martínez Valls. Pocs mesos després, el 2 de setembre, figurant com a productora la Hispano Nacional Films, el metres s'han reduït gairebé dos-cents i l'argument figura com autor Antonio Momplet. Aquest film va ser rodat al Estudis Orphea de Barcelona. L'argument, consistent en un grup de bohemis i cantants que recorda les romances i cançons més populars de la sarsuela espanyola, no tenia cap més objectiu que llençar a la pantalla la figura de Marcos Redondo. La figura antifotogènica del baríton no va aconseguir un resultat prou de lluïment.

### **La Reina Mora:**

El sainet líric *La reina mora* escrita per Serafín i Joaquín Álvarez Quintero, amb música de José Serrano, havia estat estrenada al Teatro Apolo de Madrid l'11 de desembre de 1903. L'argument tenia lloc a Sevilla, època actual (1903), Mercedes és la mestressa d'un taller de costura. Miguel Ángel repara imatges religioses. Al mateix carrer, hi ha una casa sempre tancada, on hi viu Coral, a qui tothom anomena la Reina Mora. Mai surt ni es deixa veure i té intrigats tothom. En realitat, és en aquella casa per estar prop de la presó on hi ha Esteban, el seu estimat i Cotufa, el germà de Coral. Don Nuez, home presumit i fatxenda, pretén enamorar la Reina Mora, ajudat en broma per Cotufa que sap la veritat. Cotufa i

---

Partitura a la Biblioteca de Catalunya, Fons reservats, M. 3695/19. Pasqual Godés seria objecte, en finir la Guerra civil, de repressió sofrint un judici per Tribunal de Depuración de Responsabilidades Políticas de Barcelona.

donya Mercedes acaben casant-se i Don Nuez continua amb les seves vanes pretensions.

Aquest argument fou molt del gust del públic. El 1922 José Buchs havia portat a la pantalla una primera versió d'aquest film, i després d'aquesta d'Eusebio Fernández Ardavín, Raúl Alonso encara en va fer una tercera versió el 1954.

La versió que comentarem fou rodada el 1936 per la productora Cifesa-Campa presentava variacions de l'argument, per tal de donar-li una aparença més cinematogràfica. Va ser rodada als Estudios Ballesteros i Sevilla Films i se'n van fer quinze còpies d'explotació, amb suport italià marca Ferrània. Constava de 10 rotlles, 2.839 metres. El resum de la versió cinematogràfica fou el següent:

Ambientada a Sevilla, Coral manté relacions amb Esteban. Antonio és un senyoret tabolaire que requereix els amors d'ella, cosa que provoca una baralla en la que Esteban fereix Antonio, essent empresonat. Coral es refugia en un barri on ningú la coneix per esperar que el seu promès compleixi la condemna. El misteri que envolta la casa on viu Coral forja la llegenda de "La Reina Mora", donant lloc a uns còmics incidents, ja que els festejadors del barri l'assetgen. L'oportuna llibertat d'Esteban torna les coses al seu lloc. Antonio demana perdó a Esteban i Coral, que de nou poden gaudir de felicitat i es reuneixen per celebrar-ho el dia de la "Cruz de Mayo". Als principals papers de la sarsuela, trobem María Luisa Arias, Pedro Terol, Raquel Rodrigo, Antonio Gil Varela (el caricato anomenat "Varillas") Erasmo Pascual i Valeriano Ruiz.

El 1936, Ardavín torna a portar una altra versió a la sarsuela:

"Eusebio Fernández Ardavín se dispone ahora a conseguir para Cifesa un nuevo éxito cinematográfico. Es estos días se va a dar comienzo en los Estudios Roptence de Madrid, la filmación de la famosa zarzuela del maestro Serrano *La reina mora*. Raquel Rodrigo, María Arias, Pedro Terol, José Gil "Varillas", María Anaya, Fresno y otros célebres actores, con la cámara Fred Mandel. El diálogo supletorio corre a cargo de los hermanos Quintero. Villalba, el conocido escenógrafo valenciano, hará los decorados. Y como los máximos alicientes de la obra, la maravillosa coreografía de unas danzas moras, ejecutadas por la admirable bailarina Lolita Astolfi y la garantía musical que significa el hecho de que el maestro Serrano dirigirá personalmente, por primera vez en el cine, la Orquesta Filarmónica de Madrid en la interpretación de su famosa partitura..."<sup>496</sup>.

Una comprovació més de que els autors de sarsuela participaven de bon grat en les versions cinematogràfiques de llurs obres.

---

<sup>496</sup> *Arte y Cinematografía*, gener de 1936

**El suspiro del moro:**

El 1936 Antonio Graciani rodà per a Procines (PCE) *El suspiro del moro* també titulada *La Alhambra*. Encara a la fitxa tècnica de *Un siglo de cine en España*<sup>497</sup> es diu que el guió és del mateix Graciani, hi ha quelcom que no lliga, ja que afirma que la música és de Ruperto Chapí i de Rafael Martínez Valls. El primer havia mort el 1909 i Rafael Martínez Valls, al 1936 tenia 49 anys. Chapí no té cap obra lírica específica amb aquest nom, però té una *Fantasia morisca* escrita i el poema musical *Los gnomos de la Alhambra*, escrites ambdues abans de finir el segle XIX. Per altra banda, al *Catálogo del Teatro Lírico Español* trobem una obra que té aquest nom: *El suspiro del moro*, sarsuela en un acte i tres quadres, amb llibret d'Antonio López Monís i Juan López Núñez, música de Pablo Luna i Fuentes, que va ser estrenada probablement cap la dècada del 1920<sup>498</sup>, amb aquest resum d'argument: A la cort del soldà El Bey, tres falsos metges espanyols, cerquen un remei als seus mals. Allí hi arriben tres presoners: Carmen, la Nazarena; Ruperta, la seva mare i Franela, cantant dotat d'una gran desimboltura. Alí-Guí creu les falses paraules de Franela, que assegura que pot guarir al soldà. Li proposa portar-lo a Espanya, a Granada. Allà el soldà es guareix sobretot amb la companyia de Carmen, de qui s'ha enamorat i a qui vol fer la seva esposa, deixant a tots els esclaus en llibertat i donant a Ruperta el seu primer, Ali-Guí.

Pel que fa al film, no se'n sap amb massa detall l'argument, ni si s'inspirà en aquesta obra lírica. La sesgada informació que donen algunes històries del cinema espanyol, fa difícil de saber-ne més dades. A tall d'exemple, només cal llegir el que diu breument Méndez-Leite d'aquest i altres films produïts el mateix any en zona republicana: *Todas estas realizaciones llevaban el sello de la intranquilidad de sus creadores, que trabajaban exclusivamente para justificarse ante los sindicatos rojos, sin un verdadero fin de obtener resultados artísticos*<sup>499</sup>. El breu resum de l'argument consisteix en relatar les desventures de Boabdil quan els Reis Catòlics prenen la ciutat de Granada. Hi ha una diferència en les dates de producció: segons Méndez-Leite el 1936, segons Gasca, 1939. El més possible és que efectivament es comencés a rodar el 36 però no es pogués comercialitzar fins el 39. La producció fou a càrrec de Producciones Cinematográficas

<sup>497</sup> Gasca, Luis, *Un siglo de cine español*, Enciclopedias Planeta 1998, pàg. 478

<sup>498</sup> op. cit. T/ 26.528

<sup>499</sup> Méndez Leite, F. Op. cit. pàg. 385



Españolas, essent els principals intèrprets Florita Solé, Ricardo Galbache, José Alcántara, Alberto López Algara, Miguel de Molina, Salud de Rodríguez, Maruja Torres i Elisa Romero, entre d'altres. Sembla ser que Antonio Graciani va haver d'abandonar el rodatge del film per entrar a col·laborar amb Laya Films i segons, diu Miquel Porter, el film quedà interromput. Probablement per aquest motiu, hi ha tanta divergència en la data de rodatge i d'exhibició.

Pel que fa al segon títol del film *La Alhambra* no té res a veure amb l'argument d'aquest film, ja que n'hi ha un altre que amb el títol *Alhambra* és la reproducció fílmica de la sarsuela *¡Alhambra!* de Luis Fernández de Sevilla i Francisco Prada<sup>500</sup> que Juan Vilá Vilamala portaria a la pantalla el 1949.

### **María de la O:**

L'anomenada comèdia pels seus autors, Salvador Valverde i Rafael de León, en tres actes i un epíleg musical en prosa i vers, música de Manuel Quiroga, va ser estrenada al Teatre Poliorama de Barcelona el 19 de desembre de 1935 en versió lírica. El repartiment, tant a Barcelona com a Madrid, fou de veritable luxe: la protagonista fou ni més ni menys que l'actriu María Ladrón de Guevara.

#### Resum de l'argument:

María de la O és la filla de la gitana Soleá, la Itálica. Juan Miguel, el Platero, està enamorat d'ella, però aquesta té altes volades. La mare ha casat Maricruz, la germana de María de la O, amb un ric marquès sevillà. Míster Richard Moore, presentat per Juan Miguel, vol fer que María de la O triomfi; ell és pintor i li vol fer un retrat. Arriba María de la O amb un braçalet de brillants que li ha regalat Pepe Mairena, que també la vol. Míster Moore li ofereix un collaret de perles i el seu pes en or. Ella se'n va amb ell malgrat la discussió amb Mairena.

Ella i la mare s'han instal·lat a la casa que míster Moore ha adquirit; la visiten Castaña que queda admirada del luxe. María apareix dient que Moore li compra un cortijo. Ella canta una llarga cançó sobre la bellesa d'aquell indret. Es vesteix amb el vestit de farbalans per posar per al quadre; en aquest moment, arriba Juan d'amagat. Té lloc un llarg duo cantat, en que ell li retreu el seu abandó responent ella que és rica i feliç. Moore ho sent i reta a Juan al cortijo de las Marismas. María retreu a Moore que no li expressi els seus sentiments, que no l'abraci... quan està a punt de fer-li un bes, ell s'aparta. Ell diu que només vol la seva felicitat. María de la O canta mirant l'ocellet pres a la gàbia. Arriba encès Juan Sol que acusa a María de provocar el duel entre els dos homes i sobretot de Juan, a qui ell estima com un fill. Ell acusa a Itálica d'encobrir que María és filla d'un

<sup>500</sup> *Catálogo del Teatro Lírico Español*, T/ 2.360

paio assassí. María pregunta si és cert. Arriba Moore. Sols els dos homes es miren de fit a fit amb Juan del Sol que no li diu aquest nom sinó: Pedro Lucas. Moore li diu que calli o el matarà.

L'acte tercer es desenvolupa al cortijo de las Marismas del Gualdalquivir. María demana que tothom busqui Moore abans que arribi als canyars. Mentre, Juan Miguel i Moore s'han assegut tranquil·lament per parlar i esclarir la veritat. Criden Itálica, que es sorprèn en veure que no hi ha duel. Moore explica la veritat: un ric paio, pintor de gitanos, s'enamorà de la seva model i es casà amb ella. Van tenir una nena, que batejaren a l'església de Nostra Senyora de la O, a Triana i se'n van anar a viure a Madrid. Aquest sorprengué l'esposa amb un altre, el matà i fugí d'Espanya. La nena fou recollida per una tia (Itálica), que tenia ja una altra neboda afillada i crià ambdues com si fossin ses filles. El pare (Moore) no abandonà la filla i li envià diners des feia anys. En assabentar-se que la vella explotava les noies, va deixar d'enviar diners i vingué a Espanya. Pedro Lucas arriba a temps de veure com la vella ha fet aparellar Maricruz amb el marquès i que influeix María: míster Moore va haver de comprar la filla per evitar que fos deshonorada. Arriba María, veu a Richard i la que creu la seva mare plorant. Moore s'emporta Itálica per a que Juan Miguel i Maria quedin sols per parlar; ella li diu que era veritat, que la cobla ofensiva, de mantinguda, la persegueix arreu. Reconeix que Moore l'estima com un pare. Juan li demana que es casi amb ell mentre se sent la maleïda cobla. Sona sencera la cançó de María de la O.

Epíleg. Nit de Sant Joan: tots els gitanos estan convidats a les noces de Juan i María. Itálica canta, hi ha cors dels assistents. Se celebra les noces segons el ritual gitano, amb l'al·legoria de la virginitat representat per un mocador blanc i tres roses vermelles. María de la O canta des de mitja escalinata vestida de núvia blanca. La tia li canta una cançó que es seguida per tots. Es fan els regals i ella canta al seu promès que li regalarà; respon ell cantant *como soy platero, con peines de plata te vas a peiná*. Quan són a mitja celebració arriba una parella de la guàrdia civil, portats per Juan Sol: demanen per Pedro Lucas. Moore s'avança, però María, dient-li "pare", l'atura. Juan Miguel demana a Juan Sol que no li amargui el casament. Acaba tot amb un gran cor *¡Que vivan los novios de rasa calé!*

Pel que fa a la seva versió filmica, aprofitant tant la implantació del sonor des feia pocs anys, Francisco Elías va veure en ella un altre èxit paral·lel al teatral obtingut a la ciutat. A càrrec del productor Saturnino Ulargui, amb es sistema sonor a cura de E. Renault, es va fer l'adaptació del guió fou a càrrec de José Luis Barbero i José López Rubio. La fotografia fou d'Eugen Schueftan que rodà els exteriors a Sevilla i al mateix Sacromonte de Granada, i els interiors als Estudis Orphea de Barcelona. El repartiment de luxe acompanyà el film: Pastora Imperio i la ballarina Carmen Amaya, Antonio Moreno, Julio Peña, Fulgencio Noguerras i Ricardo Merino i Niña de Linares. L'adaptació musical fou a càrrec del Manuel Quiroga. El

film constava de 10 rotlles, 2.695 metres<sup>501</sup>. Es rodà l'any 1936, només un després de la seva estrena teatral.

Segons el brevíssim resum de l'argument que dona Joaquín Gasca, la història versa sobre un pintor, Pedro, que retorna a Espanya per a conèixer la filla que va tenir anys abans fruit dels amors amb una gitana. Novament els tòpics d'amors entre païos i gitanos, resolts de manera amistosa entre dos tipus d'organització social tan diferent, res té a veure amb el guió ni de la sarsuela ni d'aquesta adaptació.

Segons Romà Gubern, l'argument del film és el següent: Un pintor burgès està casat amb una gitana, que és assassinada per motius racials. Ell, provant d'atrapar l'assassí, provoca la mort d'un home, fugint a Califòrnia. Al cap d'uns anys retorna a Andalusia, ric i amb desig de conèixer la seva filla María de la O, qui té una mare adoptiva després de la fugida d'aquell. María ignora l'existència del seu pare. Ella estima un jove plater, Juan, però la mare adoptiva li demana que el deixi i que aspiri a millorar la posició social. María s'ha enamorat de Pepe Mairena, un torero. Apareix el pintor que la porta a viure amb ell, vivint "castament". Ella descobreix una fotografia d'una dona –la seva mare- i pensant-se que és l'amant de l'home que l'ha "retirat" –el propi pare – abandona la casa i es casa amb Juan. Després d'aclarir-ho tot, María ha aconseguit situar-se a la nova classe social.

En aquesta versió, el llibret va ser lleugerament "retocat" per a una millor acció cinematogràfica.

El 9 de desembre de 1949, el film va passar una nova actualització càrrec de la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, o més planerament, de la censura.

### **¡Centinela, alerta!**

S'ha qualificat sempre aquesta obra com una versió de la sarsuela *La alegría del batallón*, sarsuela en un acte original de Carlos Arniches i Félix Quintana, amb música de José Serrano, que fou estrenada al Teatro Apolo de Madrid l'11 de març de 1909.

Sinopsi: En un poblet de la serra del Mestrat, a València, durant la segona guerra carlina. A casa d'en Tòfol hi ha hostatjats un grup de militars, entre els que es troba Cascales, anomenat "l'Alegria

<sup>501</sup> La nota del censor, el vocal Javier de Echarri, emesa el 9 de desembre de 1949, deia així: *A los doce años de estar proyectando semejante atrocidad, no veo motivos justos para negar la renovación del visto bueno. En su día, me hubiese parecido muy decente prohibirla.* Exp. núm. 1.722 – Ministerio de Cultura de Madrid – Sección Censura.

del batalló”. També s’hi troba Rafael Montoya, gitano, reclutat per força, casat amb Dolores, amb qui té un fill. Rafael vol tornar amb ella i per aconseguir diners, roba la creu de la Verge de Lucena. Es confessa culpable i es pres. Cascales, per salvar-lo, s’inventa un miracle de la Verge, que li lliurà voluntàriament la creu a Rafael per ajudar-lo, pel que es salva de l’execució.

Hi ha però, una altra obra lírica que té el nom exacte del film *¡Centinela, alerta!*, que va ser escrita el 1907 per Luis Millá.

La versió fílmica fou dirigida per Jean Gremillon el 1936, per la productora Filmófono, amb un guió adaptat per Eduardo Ugarte i Luis Buñuel, rodada als estudis Roptence, amb arranament musicals de Daniel Montorio. Constava de vuit rotlles, 2.535 metres. Els seus principals intèrprets foren Ana María Custodio, en el paper de Candelas; Angel Sampedro, en el d’Angelillo, pensat en film en llum del famós “cantaor”; Luis Heredia, José María Linares, Mapy Cortés i María Pacheco, entre d’altres. El resum que es dóna del film és el següent:

Arturo, un senyoret de Madrid, sedueix la camperola Candelas, que tindrà una filla fruit d’aquests amors. La dona decideix demanar ajut a Arturo i arriba a un poble en el que acampa un batalló de soldats. En aquest lloc els soldats Àngel i Tiburcio decideixen apadrinar la nena, enamorant-se Àngel de Candelas. Aquest es convertirà en un cantant de fama, comprant un estanc per a Candelas, iniciant una vida feliç. Un dia es presenta aquí Arturo, demant diners a Candelas. Arturo ha aconseguit fer-se amb una còpia de la clau i robar Candelas. Àngel ha vist pujar Arturo a casa i, equivocadament, engelogeix, lliurant a la dona una carta de comiat. Es penedeix i torna a l’estanc, on es trobarà amb Arturo, hi haurà una baralla, fruit de la qual s’incendiarà l’estanc. Moralment enfonsat, es veu incapaç de sortir a cantar a l’escenari, però la presència de Candelas, la petita i Tiburcio rera els bastidors, faran que trobi la confiança en sí mateix, i aquella nit sigui triomfal.

Com es pot comprovar, l’argument del film no té res a veure amb el de *La alegría del batallón* i segurament van aprofitar-se de l’anomenada de la sarsuela per a suggerir que estava inspirada en ella.

### **Amor gitano:**

La sarsuela en un acte i quatre quadres, original d’Antonio Fernández Arreo i música de Teodoro San José, havia estat estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 4 de juny de 1906<sup>502</sup>. En l’etapa del cinema silent, amb aquest mateix títol ja havia portat a la pantalla aquest mateix argument el cineasta Segundo de Chomón en la seva etapa barcelonina. L’argument, com es pot consultar al capítol

<sup>502</sup> Catálogo BNM, T/17.484

dedicat a Chomón, es basa també en les relacions entre païos i gitanos. La gitana Fuensantica, malgrat les recomanacions del tío Asauras, es casa amb el fill dels taverners Augusto, païos que també s'oposen a la boda d'aquesta amb la gitana. El naixement d'un fill tornarà la unió entre ambdues ètnies.

La versió que portà a la pantalla Alfonso Benavides, per a Alianza Cinematográfica Española, va ser rodada el 1936. Benavides va arranjar el guió i la música J. Balcells Planas va fer l'adaptació musical, amb cançons de J. Serracant. Els operadors foren Porchet i Piquer. Figuren en el repartiment Mapy Cortés, "La Yanquee", Guerrita, Fernando Cortés, Porfirio Díaz i Molita Sanahuja, entre d'altres. La sinopsi argumental d'aquesta nova adaptació és la següent: Un gitano que viu amb els seus s'enamora d'una noble dama i freqüenta palaus sumptuosos. Com es pot comprovar, no té res a veure amb la versió original lírica que dóna nom a aquest film<sup>503</sup>. *El embrujo del auténtico ambiente gitano y la fastuosidad de los modernos palacios españoles* fou la frase que la definia en el seu reclam publicitari.

### **Molinos de viento:**

La sarsuela *Molinos de Viento*, llibret de Luis Pascual Frutos i música de Pablo Luna, va ser estrenada al Teatro Cervantes de Sevilla el 2 de desembre de 1910. Qualificada com a opereta, fugí dels esquemes de temàtica "espanyola" tan abastament emprada en el repertori fílmic de les obres líriques.

#### Resum de l'argument:

En el poble mariner de Volendan, Holanda, fa dies hi ha ancorat el vaixell del capità Albert, un príncep. Les noies del poble se senten atretes pels joves oficials i aquests, fent honor a la seva llegenda, les festegen davant l'ira dels nois del poble. Les noies, acabdillades per Margarida, es proposen no fer cas dels nois del poble i aquests, per Romo, es proposen el mateix. El capità Albert vol que se celebri una festa d'agraïment al poble abans de la partida. Romo vol declarar-se a Margarida però no se sent capaç i demana a Albert que li escrigui una carta. Aquest ho fa, expressant-hi els veritables sentiments per ella. Dóna la carta a Margarida i la confusió li fa creure que és del príncep adreçada a ella. La realitat s'imposa i malgrat el seu amor, Albert s'embarca l'endemà, deixant frustrada Margarida i també Romo, que veu com l'ha perduda.

Rodada en ple període de guerra, el 1937, produïda per Internacional Films, va ser dirigida per Rosario Pi, essent el guió adaptat de Pedro Ladrón de Guevara i

<sup>503</sup> Resum segons *Un siglo de cine español*, pàg. 33

la fotografia a cura d'Agustín Macasoli. Van ser els seus protagonistes principals Maria Mercader, Pedro Terol, Maria Gámez... Els estudis van ser els Trilla-La Riva. Presentada a la nova censura el 16 d'octubre de 1939 pel gerent de la productora i distribuïdora Enric Viñals Vicent, va obtenir el permís d'exhibició amb alguna retallada. (Vegi's capítol dedicat a la censura).

### **El Rey que rabió:**

Adaptació de la sarsuela de Ramos Carrión i Vital Aza, amb música de Ruperto Chapí. Segons Méndez-Leite *dentro de la modestia con la que se ha realizado, no faltan detalles que acusan el dominio de su veteranía*. Es refereix a José Buchs, amb fotografia de Macasoli i Nieva, amb arranjament musicals de Forns, essent els decorats a càrrec de Mignoni. Repartiment: Raquel Rodrigo, Luis Peña, Bonafé, Heredia, Ruiz París, Manuel París, Carmen Sanz, Félix Lacalle, Fernando Dessy, Antonio Pérez Soriano i Vicente Carrión. La crítica opinà que *La gracia del libro de procedencia se conserva a lo largo de la nueva producción, subrayada por melodías imperecederas*<sup>504</sup>. Es pot veure una anàlisi exhaustiva del seu contingut i estètica al darrer capítol.

### **Bohemios:**

La sarsuela en un acte *Bohemios*, llibret de Guillermo Perrín i Miguel Palacios, amb música d'Amadeu Vives, va ser estrenada el 24 de març de 1904 al Teatro de la Zarzuela de Madrid. Durant l'etapa silent havia estat portada a la pantalla per Ricard de Baños el 1905, per encàrrec de la Gaumont.

#### Resum de l'argument:

París, primera dècada del segle XX. Roberto, jove músic i Víctor, jove poeta, malviuen en un humil local del Barri Llatí a París. La veïna, Cossette, filla de Marcelo, tenor fracassat però que educa la bonica veu de sa filla, protegeix sense que ell ho sàpiga Roberto. Girard, que pretén ser un gran mecenes, però que en realitat no coneix ningú, s'ofereix a presentar Cossette, Roberto i Víctor a la vegada, sense saber que entre ells es coneixen. La nit que la noia es presentada, triomfa conjuntament amb ells, ja que secretament, ha pres la partitura dels dos amics. Tots dos, Roberto i Cossette es prometen amor, i amb Víctor, l'èxit.

Produïda el 1937 per la Asociación de Productores S.A i distribuïda per José Luis de Chiclana, va ser dirigida per Francisco Elías. Els decorats foren realitzats per

<sup>504</sup> Méndez-Leite, op.cit. pàg. 397

Manuel Fontanals, del Gran Teatre del Liceu<sup>505</sup>. Comptà en el seu repartiment amb les actrius Emilia Aliaga, Antonio Gatón, Fernando Vallejo i Mary Amparo Bosch en els principals papers. La fotografia fou a càrrec de Josep Gaspar i l'adaptació musical de la sarsuela per al cinema a càrrec de Joan Dotras Vilas. Constava de nou rotlles, 2.200 metres. Va passar una primera censura el 19 de setembre de 1939 i una segona el 21 de juny de 1941, essent aprovada sense talls. Es va presentar sota el qualificatiu d'“opereta”. Sobre aquest film, Miquel Porter dóna una dada que cal valorar: la producció del film, a càrrec de l'Asociación de Productores, darrera la qual hi havia Camille Lemoine. Aquest, juntament amb Francisco Elías, havia promogut el rodatge de *Pax*, l'any 1932, fundant els Estudis Orphea, els primers estudis sonors de l'Estat espanyol, amb l'ajut de Francesc Macià, llavors el president de la Generalitat de Catalunya. Quan arribà la Guerra civil es va establir un nou sistema de repartiment del salari basat en la igualtat, fos quina fos la tasca: *El nou sistema retributiu igualitari obligava a tothom a cobrar per igual, des del primer actor al fuster. La Generalitat va pagar les despeses generals i va rebre, en lloc del film, un relligat d'escenes de preses descartades. Lemoine va fugir a París amb l'original, que fou venut a la British Gaumont, usurpant-ne els drets d'explotació. Poc temps després, aparegué en zona rebel, on contribuí a fundar els estudis Sevilla Films*<sup>506</sup>.

La seva relació al bàndol franquista és més que evident. El 18 de gener de 1941, estant a Barcelona, va rebre resposta des de Madrid del President de la Junta Superior de Censura Cinematográfica i del Delegado del Ministro de la Gobernación en relació a un escrit lliurat per ell<sup>507</sup>. Es desconeix el contingut de la mateixa, així sobre la petició de Lemoine.

### **Zarzuela en el Liceo:**

Producte molt semblant a *La farándula*, amb l'objectiu principal de lluïment del cantant Marcos Redondo, produïda per Ediciones Antifascistas Films es rodà aquest film, de migmetratge (45 minuts) l'any 1938. La direcció fou a càrrec de Manuel Ordóñez de Barraicúa i la fotografia de Jaime Piquer. En el paper femení, intervingué Maria Espinal. Encara que no hi ha massa informació sobre el film, només destacar dos aspectes: una, el lloc de rodatge: el Liceu, on s'hi

<sup>505</sup> Manuel Fontanals era natural de Mataró. En acabar la Guerra civil s'exilià.

<sup>506</sup> Porter Moix, M. op. cit. pàg. 209

<sup>507</sup> Negociado 2°. Actes del Govern Civil de Barcelona, expedient 67.

representava indistintament òpera, sarsuela, ballet i concerts. Segona i més important, és quin tema és objecte de rodatge i qui fa l'encàrrec: el tema escollit, el més popular, temes de sarsuela; el promotor, Edicions Antifeixistes. Era clar que la sarsuela encara no estava marcada amb l'estigma d'"espanyolisme" que patiria amb la usurpació del poder pel bàndol rebel.

### **El huésped del Sevillano:**

La sarsuela en dos actes *El huésped del Sevillano* llibret de Juan Ignacio Luca de Tena i música de Jacinto Guerrero, va ser estrenada al Teatro Apolo de Madrid el 3 de desembre de 1926.

#### Resum de l'argument:

El forjador Maese Andrés Munestein té una filla molt bonica de nom Raquel. José Luis, que és pintor, li porta l'espasa dels seus avantpassats per esmolar. En veure Raquel, creu que és ideal per posar per a la Immaculada que ha de fer per encàrrec reial. Pretén Raquel el malvat comte don Diego que, davant la seva negativa, la segresta i la porta captiva a l'hostal d'"El Sevillano", on hi ha un hoste misteriós, Miguel de Cervantes. Mercès a una estratagema de Contancica, la bonica feïnera de l'hostal i Rodrigo, criat de José Luis i amb aquest salven Raquel. L'hoste, captivat per la beutat de Constanza, escriu una novel·la.

Com moltes sarsueles, figuren a les filmografies com si haguessin estat rodades el 1940, quan en realitat ho havien estat abans de finir la Guerra civil, no podent-se exhibir pels problemes mateixos dels desastres de la guerra i per la censura que les retenia abans de ser novament exhibides. Aquest film, en concret, es va presentar a censura el 3 de gener de 1940. Així doncs, segur que va ser rodada com a mínim l'any anterior.

"El huésped del Sevillano, de Enrique del Campo, no es sino un calco de la zarzuela de Guerrero y Luca de Tena. No destacan las figuras del reparto aunque entre ellas se halle el recién nombrado y siempre apuesto Sagi-Vela. Su actuación solamente discreta desvanece las esperanzas que hiciera concebir con el anuncio de su contrato para 'El último húsar'. Del Campo no denota cualidades apreciables como director. El cine, o sea el misterio de la fotogenia, reserva sorpresas: así la mejicana Marta Ruel, de indiscutible belleza física al natural, pierde también su atractivo a través de la lente de la cámara..." fou la crítica que obtingué.

Fou produïda i distribuïda per Arte films, el gerent de la qual era Enrique del Campo Blanco. Constava de nou rotlles, 2.700 metres. Van fer l'adaptació del llibret el propi autor Juan I. Luca de Tena, Enrique del Campo i Manuel de



Góngora i l'autor, Jacinto Guerrero, l'adaptació musical. La direcció fou a cura d'Enrique del Campo i el quadre d'actors a més de l'esmentada Marta Ruel, Charito Leonís, Ana Anaya, Luis Sagi-Vela, Joaquín Bergia i José María Alonso Pesquera en els principals papers.

### **La Dolores:**

Rodada el 1939 per Florián Rey, música de Tomás Bretón, amb cançons afegides de Rafael de León "Catalina", Manuel López Quiroga i Guadalupe Martínez del Castillo, inspirada en el llibret de Josep Feliu i Codina. Va ser produïda i distribuïda per Cifesa. Constava de nou rotlles, 2.785 metres. El quadre d'actors foren: Conchita Piquer, Manuel Luna, Ricardo Merino, Ana Adamuz, Manuel Gonzalo, "Niño de Marchena", Guadalupe Muñoz Sanpedro, María Luisa Gernoa, Pablo Hidalgo i Alfredo Hurtado. La confusió que hi ha de dates per la retenció de censura va fer suposar que fou rodada el 1940, quan va censurada ja el febrer del mateix any, la qual cosa indica que havia sigut filmada, necessàriament, abans.

### **La alegría de la huerta:**

La sarsuela en un acte *La alegría de la huerta* d'Enrique García Álvarez i Antonio Paso, música de Federico Chueca, va ser estrenada el 20 de gener de 1900 al Teatro Eslava de Madrid.

Sinopsi: L'escena a l'horta murciana, època actual del llibret. Carola ha nascut al costat d'Alegrías, jove que no s'atreveix a declarar-li el seu amor. Davant la indecisió, Carola es promet amb Juan Francisco, jove hisendat. El dia de la processó de la Verge patronal, esclata la veritable passió de Carola per Alegrías en anunciar aquest que se'n va.

El 4 d'agost de 1939, fou presentat el guió del llibret adaptat de la sarsuela *La alegría de la huerta* per part de Miguel Sirerol Dura, d'Alacant, que volia rodar aquest film. L'advocat José García Hernández, de Múrcia, presentà un document al Departamento Nacional de Cinematografía en el que manifestà que els senyors Vicente Martínez Carrión, Raimundo Ruano Mazuquelly, Benito López Ruano i Luis Martínez Sánchez, havent obtingut els permisos de Antonio Paso i hereus de Federico Chueca, tenint ja contractat els estudis Pelayo de Barcelona i l'equip artístic i tècnic, demanant que es resolgui l'autorització del rodatge, cosa que es contestà afirmativament el 31 d'agost de 1939.

El guió adaptat i la direcció foren a càrrec de Ramon Quadreny i la fotografia de Ramon de Baños. Els principals intèrprets Flora Santacruz, Maruja Català, Matilde Artero, Dora Sánchez, Salvador Castillo, Federico Ergueta i Daniel Benítez entre els principals actors.

Segons les dades dels anuaris de cinematografia espanyols, des de l'any 1932 al 1936 es rodaren un total de 112 films, dels quals 15 eren sarsueles o basats en temes de sarsueles. En realitat, prenent la data d'inici de l'etapa republicana l'any 1931, del total de films rodats, 27 eren sarsueles o relacionades amb ella. Queda palès, doncs, que durant l'etapa republicana la sarsuela continuà essent un gènere de molta acceptació entre la població. Després de la Guerra civil, l'any en que les tropes del general Francisco Franco donava per acabada la guerra, no pas la brutal repressió que va encetar, també continuaren rodant-se. Però prendrien un altre caire, que justament propiciaria la davallada del gènere. A tall d'exemple, en relacionem algunes, només fins el 1940.

### **Sol de Valencia**

Film sobre una sarsuela rodada per Josep Gaspar i Serra. Nascut a Manresa l'any 1892, es va incorporar a la Casa Gaumont de Barcelona, fent de comptable. Tenia una gran afecció a la fotografia, motiu pel qual, vistes les seves qualitats, el van enviar a França per tal d'aprendre a manejar la càmera i convertir-se en operador per a aquesta casa. De retorn a Barcelona, s'inicià filmant curses de braus (recordem que els toros eren una de les afeccions predilectes de molts barcelonins d'aquells anys) i tota mena de reportatges, obtenint sempre grans èxits. El 1916 va anar a Estats Units per aprendre millor l'ofici i destacà pel seu valor en fer filmacions des de dalt d'un avió, notícia que recollí la premsa en 1919. Va fer d'operador en molts films de l'etapa muda i fou un dels pioners en la del sonor. Es traslladà a Montevideo i Argentina, on connectà amb Margarida Xirgu, Lucas Demare (amb qui havia treballat als Orphea per al film *Bolicho*), entre altres. Poc després d'un greu accident, va haver de retornar a Barcelona, on no va trobat feina a causa de l'edat, subsistint amb l'ajut del sr. Subirana, doncs li mancava fins i tot el menjar. Va morir el 12 de gener de 1979.

Josep Gaspar participà com a operador en nombrosos films de sarsuela o de contingut líric:

- *La Dolores* (1923), dirigida per Maximilià Thous, per a PACE València.
- *La casa de la Troya* (1924), dirigida per Alejandro Pérez Lugín i Manuel Noriega.
- *Nobleza baturra* (1925), dirigida per Joan Vila-Vilamala, per a La Nacional.
- *La alegría del batallón* (1926), dirigida per Maximilià Thous per a GPCE València.
- *Moros y cristianos* (1926), amb el mateix director i productora.
- *L'auca del senyor Esteve* (1928), dirigida per Lucas Argilés.
- *El relicario* (1933), dirigida per Ricard de Baños.
- *Bohemios* (1937), dirigida per Francisco Elías, per a l'Asociación de Productores – Camille Lemoine.
- *La gloria del Moncayo* (1940), dirigida per Juan Parellada per a DASA
- *Sol de Valencia* (1941), dirigida per ell mateix.

***Sol de Valencia*** figura a la filmografia de Gaspar de manera força insòlita, no tant per la temàtica, ja que havia intervingut en molts films de sarsuela o que contenien parts líriques, com les ressenyades abans, com pel fet de que en aquesta ocasió aborda ell la direcció d'un gènere no habitual, com era el reportatge o el documental i no com a operador o fotògraf, sinó com a director.

*Sol de Valencia* és una sarsuela original, escrita expressament per al cinema per Andrés Hurtado i Lope Martínez de Ribera. La producció fou de Julio Elías, la càmera de José Luis Pérez de Rozas, amb música de Vicente Quirós, i amb les cobles de Pedro Romero de Manuel Quiroga i Rafael de Leon. Foren els principals intèrprets Leonor Fábregas, Maruja Gómez, Joaquim Bergia, José Ramon Giner, entre d'altres. La poca informació que hi ha sobre el film, és que va ser una producció molt fluixa i res es descriu el contingut. Només una descripció sobre el film que el titlla de “deplorable” a càrrec de Méndez-Leite a la seva *Historia del Cine español*, tant els personatges com el seu absurd argument<sup>508</sup>. Al ser aquesta sarsuela rodada el 1941, ultrapassa la temporalització fixada per a aquesta etapa.

### ***La gloria del Moncayo o Los de Aragón:***

La sarsuela en un acte *Los de Aragón*, amb llibret de Juan José Lorente Millán i música de José Serrano, havia estat estrenada el 16 d'abril de 1927 al Teatro Centro.

---

<sup>508</sup> Méndez-Leite, F., *Historia de cine español*, Ed. Rialp Madrid 1965, pàg. 414

**Resum de l'argument:**

L'acció té lloc a Saragossa, a l'època actual. En un music-hall té previst debutar Gloria, una noia que ha deixat el seu poble per provar fortuna a la ciutat. Se n'assabenten alguns del seu poble i planegen esbotzar-li l'estrena. Al mateix dia, acaba d'arribar Agustín de l'exèrcit d'Àfrica, el promès que ella ha deixat, que torna condecorat pels molts mèrits en una proesa bèl·lica. Gloria s'assabenta per la seva germana que volen rebentar-li l'estrena i decideix anar a resar a la Pilarica i demanar-li consell. Allà es troba amb Agustín que li retreu l'abandó i la seva mala vida. Ella li respon que malgrat el què diguin, es conserva pura i li demana perdó. Finalment, retorna al seu poble, on rep el perdó del seu avi i del promès.

Es presentà l'adaptació del llibret per a censura el 12 de març de 1940, proposat com a director Antonio Calderón i Martin Herzberg. Al final es rodaria amb el nom de *Gloria del Moncayo*, produïda i distribuïda per Distribuidores Asociados S.A., el gerent de la qual era Camille Lemoine<sup>509</sup> i es presentà a censura el 24 de setembre de 1940. La direcció fou a càrrec de Joan Parellada, amb l'actuació de Manuel de Diego, Eulalia Zazo i Gabriel Algara. Tenia 11 rotlles i 2.600 metres.

**Gigantes y cabezudos:**

Un altre llibret adaptat que es presentà el 30 de març de 1940, fou *Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray, música de Manuel Fernández Caballero i guió adaptat d'Armando Vidal. Era un film que havia de produir Internacional Films, essent el productor Luis Cabezas, de València. El llibret presentat fou tan mutilat per la censura (ni més ni menys que 16 pàgines d'una obra que no és pas gaire extensa) que el productor desistí de fer el film.

*Al terminar el año 1940, pródigo en novedades, se habían editado 24 producciones de largo metraje, así como 18 películas de metraje reducido*<sup>510</sup>, afirmació que no era certa ja que moltes que estaven rodades o a punt de muntar-se havien estat retingudes, com s'ha dit anteriorment. D'aquesta manera, es podia justificar l'"anarquia" i el "desordre" que regnava al sector republicà per part del bàndol rebel. Així s'adduí l'èxit que amb només un any s'haguessin rodat 24 films.

Durant aquests anys d'implantació del cinema sonor, les pantalles s'anaren omplint de produccions musicals nord-americanes, propiciades per una manca de

<sup>509</sup> Camille Lemoine havia estat als Estudis Orphea de Barcelona, fundat amb l'ajuda de Francesc Macià, president de la Generalitat de Catalunya. El 1940 s'havia instal·lat al carro del vencedor.

<sup>510</sup> op. cit. pàg. 407

política decidida pel que fa a la producció musical de temes autòctons, la desorientació de la indústria i la manca d'inversió en tecnologia adequada. S'ha vist com films tan emblemàtics dins el gènere com *Doña Francisquita* s'hagueren de rodar fora l'Estat espanyol per manca d'infraestructura d'enregistrament sonor. L'esclat de la Guerra civil, amb el desgavell que comportà en tots els àmbits de la vida a la societat espanyola, preocupada lògicament per temes de major índole com eren els de defensa, protecció i supervivència, afavoriren que ens uns pocs anys, després del triomf del bàndol franquista, la cristallització d'un cúmul d'elements que abocarien a la pèrdua del favor del públic d'un gènere estimat des feia centúries.

## CAPÍTOL VII

### VII.1. ELS MÚSICS I EL CINEMA:

Fins al moment s'ha analitzat l'opinió d'intel·lectuals, escriptors o artistes diversos vers la consideració que tenien del nouvingut art, el cinema. Ara cal cercar la del puntal i complement indispensable del films: la dels músics, els compositors.

De films musicals se'n feren de tot tipus: des dels que a partir d'una cançó popular desenvoluparen un argument, com fou el cas de *La Marieta de l'ull viu*; films que es feren amb fragments o romances tancades de sarsueles o d'òperes; films rodats en base a l'argument d'una sarsuela, sobre el qual els músics adaptaren els fragments més coneguts; films de sarsuela als que el mateix autor va fer els arranjaments de la seva obra per adaptar-la al cinema; films amb arguments procedents del teatre líric, sainets o dramàtics, als que es desproveí de música per a donar-los un to absolutament cinematogràfic, conservant només un reduït del que havia estat l'obra en versió lírica i films argumentals per als que els músics escriviren, *ex-professo*, la música. Altres que prengueren peces de varis autors, sota el criteri d'un músic, que en va fer el guió musical.

Des dels inicis del cinema, hem vist que una font d'immensos recursos per a les seves produccions foren les obres líriques, de les que prengueren romances, en forma de duos, àries tancades per a solista, etc. Aquestes escenes de sarsueles estrenades, de les que ja se n'ha parlat en capítols precedents, foren moltes i variades: *La balada de la luz* (Amadeu Vives), *La bruja* (Ruperto Chapí), *La viejecita* (Manuel Fernández Caballero), *La Gatita Blanca* (Jerónimo Giménez), *Niña Pancha* (Julián Romea y Parra)... films que duraven el mateix que el número musical.

El gust per la filmació d'obres que els músics i llibretistes havien reproduït en escena és ben evident. El què no queda massa clar és quina va ser la vinculació dels directors de cinema amb els propietaris de les obres o els hereus, perquè un dels temes més controvertits en aquest camp foren els drets d'autor. Els conflictes van ser nombrosos fins passat llarg temps. El plagi estava a l'ordre del dia en totes les obres. A causa dels abusos que produïa aquest fet, Alfons XII, en nom

seu la Reina Regent i el Ministre de Foment Alberto Bosch, van dictar una llei de propietat intel·lectual, amb un article únic en la que definia l'abast del terme i instava a tots els autors a inscriure llurs obres en el Registre General de la Propiedad Intelectual. Aquesta llei, de data de 10 de gener de 1879, es publicà per Reial Ordre el 3 de novembre de 1880:

“Artículo 1º: Se entenderá por obras, para los efectos de la Ley de Propiedad Intelectual, todas las que se producen y puedan publicarse por los procedimientos de la escritura, el dibujo, la imprenta, la pintura, el grabado, la litografía, la estampación, la autografía, la fotografía o cualquier otro de los sistemas impresores o reproductores conocidos o que se inventen en lo sucesivo”.

Fixem-nos amb aquesta darrera frase, que donava cobertura a qualsevol nou giny creat, en uns temps en que les novetats tècniques i invents estaven a l'ordre del dia. Malgrat tot, va ser necessària una nova revisió entre els diferents països, la Convención para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, a l'acta signada a Berna el 9 de setembre de 1886. Aquesta fou complementada a París el 4 de maig de 1896, revisada a Berlín el 13 de novembre de 1908, amb afegits altre cop a Berna el 20 de març de 1914 i revisada a Roma el 2 de juny de 1928<sup>511</sup>. L'adaptació a l'Estat espanyol d'aquesta llei, pel que fa als músics i llibretistes fixava en el seu article 19 que *no se podrá ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni en parte, ninguna composición dramática o musical sin previo permiso del propietario*.

Pel que fa a la sarsuela, ja preveia que, en ser una obra en que pesava tant la part musical com la literària i que podia haver-hi acord o no entre els autors o llurs hereus, va fixar els següents articles:

“Artículo 22: De los derechos de representación de toda obra lírico-dramática, corresponderá una mitad al propietario del libreto y otra al de la música, salvo pacto en contra”.

“Artículo 23: El autor de un libreto o composición cualquiera puesta en música y ejecutada en público será dueño exclusivo de imprimir y vender su obra literaria separadamente de la música, y el compositor de ésta podrá hacerlo igualmente de su obra musical”.

Molts anys més tard, al Conveni de Brusel·les de 26 de juny de 1948 encara es va incloure aquest article que aclaria els drets sobre la reproducció mecànica de la música:

---

<sup>511</sup> Martínez de Salinas, Eduardo, *Textos legales: Cinematografía*, volumen II, Ministerio de Información y Turismo, Madrid 1960

“Artículo 13, 1): Los autores de obras musicales gozan del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la impresión de estas obras por medio de instrumentos mecánicos que sirvan para reproducirlas mecánicamente; 2º, la ejecución pública por medio de estos instrumentos de las obras impresionadas”.

Era evident que aquestes lleis es dictaminaren per les moltes queixes que degué haver-hi sobre l’apropiació de composicions musicals des dels orígens dels aparells de reproducció mecànica (rotlles, cilindres...) com en el seu ús en arribar el cinema, tant en quant objecte de tema (recordem les moltes àries i cançons filmades dels inicis del cinema), com pel seu ús en l’acompanyament musical d’altres tipus d’obres.

L’evidència que el tema de la propietat intel·lectual continuava tenint problemes amb l’ús de l’obra i la creació artística la trobem en el número 399 de l’any 1934 de la prestigiosa revista *Arte y Cinematografía*, que publicà un extens article sobre els drets de propietat intel·lectual, passat gairebé quaranta anys des del naixement del cinema, amb el títol de:

“Un importante estudio sobre el derecho de propiedad intelectual en las obras cinematográficas, por D. Enrique Sáenz de Buruaga, empresario de cines: La leyes vigentes en España sobre propiedad intelectual y a la que hemos de referirnos son: Ley de Propiedad Intelectual de 10 d enero de 1879, Reglamento de 3 de septiembre de 1880 para la ejecución de la ley anterior y Convenio de Berna, en su revisión de Roma, de 1928, vigente en España desde 1932. A esta revisión del convenio de Berna llamaremos en lo sucesivo Convenio de Roma: Derecho moral del autor y derecho de propiedad intelectual. Corresponden al autor, respecto de sus obras, el derecho moral y derecho de propiedad intelectual. El derecho moral es personal e incedible y lo conserva el autor aún después de haber transmitido la propiedad de su obra.

Con arreglo a este derecho, el autor puede exigir que su nombre vaya a la cabecera de la obra y oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de dicha obra que sea perjudicial a su honor o reputación (Art. 6º bis del Convenio de Roma).

El derecho de propiedad intelectual es un derecho que va siempre unido a la propiedad de la obra. Al transmitirse esta propiedad por cualquier acto entre vivos o por sucesión (art. 6º de nuestra Ley de Propiedad Intelectual) se transmite conjuntamente el derecho de propiedad intelectual. De este derecho emanan, y a él son inherentes: el derecho de autorizar la ejecución, la representación y la presentación pública, respectivamente, de las obras musicales, de las dramáticas o líricas y de las cinematográficas; el fijar los derechos que se han de pagar por esta autorización. Este derecho es llamado también el derecho de autor.

La Ley de Propiedad Intelectual [...] establece:



En el art. 19: que no se podrá ejecutar en teatro ni sitio público alguno, en todo ni en parte, ninguna composición dramática o musical si previo aviso del propietario.

En el art. 20: que los propietarios de obras dramáticas o musicales pueden fijar libremente los derechos de representación, al conceder el permiso [...]”

Molts anys més tard, al Conveni de Brusel·les de 26 de juny de 1948 encara es va incloure aquest article que aclaria els drets sobre la reproducció mecànica de la música:

“Artículo 13, 1): Los autores de obras musicales gozan del derecho exclusivo de autorizar: 1º, la impresión de estas obras por medio de instrumentos mecánicos que sirvan para reproducirlas mecánicamente; 2º, la ejecución pública por medio de estos instrumentos de las obras impresionadas”.

En realitat, totes aquestes lleis es vulneraven amb molta facilitat, malgrat es concretava al seu article 14 que

“[...] La adaptación bajo cualquier otra forma artística de las realizaciones cinematográficas obtenidas de obras literarias, científicas o artísticas queda sometida, sin perjuicio de la autorización de sus autores a la autorización del autor de la obra originaria”.

Es té notícia escrita d'algunes queixes per part dels autors referits a aspectes concrets, com per exemple de Tomás Bretón Hernández: *El maestro Bretón ha prohibido a la empresa del Real la representación de La Dolores por deficiencia de los artistas*<sup>512</sup>. Però pel que fa a la propietat intel·lectual, molts autors dels quals es prengueren les seves obres líriques per a ser portades a la pantalla, havien mort. Com dictamina la llei de propietat intel·lectual, aquesta dura un termini de cinquanta anys, passant els drets passen als hereus, si n'hi ha; sinó, ja era una obra de *domini públic*. Aquest fet, perjudicà notablement la qualitat de les versions que es feren de les sarsueles, les adaptacions que no s'ajustaven a l'esperit inicial de l'obra. Allí on el propi autor no hagués autoritzat que se li malmetés l'obra literària o musical – amb l'excepció de la necessitat econòmica, que en el cas dels músics era més freqüent -, qui n'era beneficiari, sí que ho feia.

Alguns autors que interposaren recursos per plagi se'n sortiren aconseguint, alguna vegada, el reconeixement de la propietat de l'obra. Un exemple el trobem al film *Amor andaluz*, plagi evident de la sarsuela *Carceleras* que rodà Ricard de Baños a la direcció tècnica i amb Albert Marro, a l'artística. Aquest drama líric

---

<sup>512</sup> *El Diluvio*, diari barceloní, notícia de la redacció de Madrid, de 16 de febrer de 1897.

havia estat escrit per Ricardo Rodríguez Flores i música de Vicent Díez Peydró, essent estrenada amb gran èxit al Teatro Princesa de València, el 1901 i un any més tard a Eldorado de Madrid. Els autors van denunciar Albert Marro, que fou qui va fer l'adaptació per al film que s'estrenà el 1913.

## **VII.2. OPINIÓ DELS AUTORS DE SARSUELA VERS L'ÚS DE LES SEVES OBRES AL CINEMA**

Els músics compositors, en general, no expressaren la seva oposició al cinema ni molt menys a que llurs obres fossin portades a la pantalla. Ans al contrari. Podem ressenyar la participació dels mateixos en els arranjaments musicals de les sarsueles escrites per ells i estrenades als teatres lírics, fins i tot, en alguns casos, dirigint ells mateixos. Durant l'etapa del cinema silent<sup>513</sup>, rellevants músics veieren portades a la pantalla les seves obres i molts s'aprestaren a fer les adaptacions necessàries per a que aquella obra pogués ser seguida més fàcilment pels espectadors.

### **VII.2.1. Tomás Bretón y Hernández**

(Salamanca 29/12/1850 – Madrid 1/12/1923)

Va fer l'adaptació musical de dues obres emblemàtiques seves: *La Dolores*, la primera versió de la qual fou l'any 1908 per Fructuós Gelabert encara que no se sap massa, degut a la curta durada que tenia la cinta, quines parts musicals van acompanyar les diferents escenes, i la segona versió, de l'any 1923, film dirigit per Maximilià Thous, a la que ell mateix va fer les oportunes adaptacions per a ser interpretada i cantada en directe. *La verbena de la Paloma*, la versió de l'any 1922, dirigida per José Buchs, també comptà amb la seva pròpia adaptació i direcció, amb una orquestra al complet. Tal com diu la propaganda *Música adaptada exprofeso por el eminente Maestro- Interpretación admirable*<sup>514</sup>.

<sup>513</sup> Per donar una temporalització a aquesta època, es tracta del període en què el suport o pel·lícula no tenia estampat el so, ja fos pel sistema de reproducció òptica o magnètica. Per tant, fins el primer film sonor, en que aquest funcionés de manera autònoma sense necessitat d'un aparell aliè, en direm "silent" el suport, no pas absent de so el film.

<sup>514</sup> *Arte y cinematografía*, any 1922

### **VII.2.2. Vicent Díez Peydró**

Va tenir un èxit líric grandios amb la seva sarsuela *Carceleras*, de la que se'n van fer diverses versions en diferents èpoques i fins i tot una segona part titulada *Rejas y votos*. Ell va fer l'adaptació musical per a la versió rodada l'any 1922. La premsa es va fer ressò de l'estrena de *Carceleras* dirigida per José Buchs, a la que havia assistit la família reial, Alfons XIII, la Reina Victoria Eugenia i els Infants i Infantes... amb les següents paraules: *La orquesta, dirigida por el pulcro maestro D. Julio Duart, estuvo a una altura envidiable*. Aquest film comença amb la inclusió als primers fotogrames de les filmacions dels autors, tant del llibret R. Rodríguez Flores com de la música, Vicent Díez Peydró. Els autors se sentien orgullosos de ser participants tan cabdals d'un film. Díez Peydró també va fer l'adaptació expressa per al film *Les barraques* (1925), dirigida per Mario Roncoroni, el text de la qual havia estat escrit per Eduard Escalante.

### **VII.2.3. Francisco Alonso Blanco**

El primer que expressà la seva opinió sobre el que ens interessa, la definició d'un cinema musical i autòcton, fou Francisco Alonso. Havia col·laborat ja en una sarsuela en la etapa del cinema no parlat: *La Bejarana* amb llibret de Luis Fernandez Ardavín, que la portà al cinema l'any 1926. Home de pensament musical obert, estudià el nou gènere que s'oferia com un repte al tradicional: el jazz. Va estudiar noves orquestracions, introduint noves modalitats en la instrumentació de les seves partitures. Creia compatible estudiar els nous corrents musicals i conservar les arrels pròpies de la música del país. Aquest mateix criteri obert mantenia en relació al nou art, el cinema i, en especial, en relació al sonor. Davant la polèmica plantejada per alguns sectors, *teatre versus pantalla*, adoptà una posició molt conciliadora opinant que no tenia cap sentit plantejar aquesta lluita. Bo i essent un home de teatre, protagonista d'aquest món escènic, sentí que el nou naixement del cinema sonor representava un fet revolucionari, amb el que calia enfrontar-s'hi – com havia fet amb el jazz – i comprendre'l. Alonso, home de teatre, recolzà, doncs, el cinema sonor. El 1933 va participar com a membre

fundador d'una empresa cinematogràfica: la CEA<sup>515</sup>. És evident que Alonso veié amb molt bons ulls l'arribada del sonor i de les possibilitats que oferia. És de constatar que un dels autors més emblemàtics de la sarsuela i de la música espanyola, pel nombre de marxex, pasdobles, cançons, himnes que va escriure, s'adaptà professionalment sense cap problema al cinema, fent la banda sonora, escrita expressament, per a cinc films.

*El agua en el suelo*, dirigida el 1933 per Eusebio Fernández Ardavín, per la seva productora, segons l'obra teatral del mateix títol de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero.

*El bailarín y el trabajador* (1936), produïda per CEA i dirigida per Luis Marquina segons l'obra teatral de Jacinto Benavente.

*Feria en Sevilla* (1940), produïda per Cifesa, dirigida per Rafael Gil, segons un poema de Luis Fernández Ardavín.

*Forja de Almas* (1943), produïda per Lais Cinematográfica, SA, dirigida per Eusebio Fernández Ardavín, amb guió de Ricardo Mazo i Inocencio Guzmán.

*Tierra y cielo* (1941), produïda per CEA, dirigida per Eusebio Fernández Ardavín, amb argument d'ell mateix i Serafín i Joaquín Álvarez Quintero.

#### **VII.2.4. Amadeu Vives i Roig**

(Collbató 18-11-1891 – Madrid 1-12-1932)

Pels anys que abasten la vida d'Amadeu Vives<sup>516</sup>, va poder veure el naixement del cinema i tot just els inicis d'aquest en el període sonor. Són moltes les sarsueles del músic portades a la pantalla des de les primeres filmacions de curta durada, com *La balada de la luz* i *Bohemios* del grup de petits films dels pioners; moltes de l'etapa silent, com *Maruxa*, rodada el 1923 per Henry Vorins per a la productora Celta Films, esmenta a la propaganda, que el film està inspirat *en el popular libreto de Luis Pascual Frutos, adaptación musical del Maestro Vives...* Evidentment que Amadeu Vives devia consentir que es fes aquesta versió cinematogràfica i en degué fer els corresponents arranjaments.

<sup>515</sup> CEA correspon a les sigles de Cinematografía Española Americana, S. A.. Tenia el seus estudis a Ciudad Lineal (Madrid) que estaven equipats amb els equip sonors Tobis-Klangfilm. En aquest estudi no sols s'hi van rodar films de ficció, molts d'ells sarsueles o musicals, sinó un nombre important de documentals i curtmetratges. També doblaven al castellà films estrangers.

<sup>516</sup> Amadeu Vives i Roig va néixer a Collbató (Barcelona) el 18 de novembre de 1871 i morí a Madrid el 2 de desembre de 1932. Ell, amb Moreno Torroba i Díaz Giles, van participar a la productora ECESA, creada el 1932.

Però, en els anys de l'arribada del cinema sonor, sens dubte, de tots els músics, ell és qui va ser més lúcid a l'hora d'expressar com havia de ser aquest. I no sols això: És l'únic que va veure en el cinema sonor una continuïtat de la sarsuela, un desenvolupament del gènere líric.

Les paraules que ens confirmen aquesta admirable intuïció les referia el seu fill, Josep Vives Giner, en unes declaracions a la revista *Arte y Cinematografía* de l'any 1934, en les que deia que [...] *mi padre creía, y estaba en lo cierto, que la cinematografía era el vehículo ideal para la expansión por el mundo de la lírica española.* Lluny de les afirmacions que veien una contradicció en el rodatge de films creats sobre base de sarsueles i obres líriques, ell preveia que, ben realitzat, era una sortida viable per aquest tipus de música. El seu fill, conscient d'aquest fet i assumint la responsabilitat que aquest repte suposava, va començar a moure els fils per a portar a la pantalla una de les obres més emblemàtiques de la producció del seu pare: *Doña Francisquita*, estrenada al Teatro Apolo de Madrid l'any 1923, just quan a la pantalla s'havia portat una altra obra seva, en versió de música acompanyada: *Maruxa*. El fet de portar aquesta obra a la pantalla no havia estat fruit de la improvisació sinó que el mateix Amadeu havia estat treballant-hi feia temps. La seva mort, ocorreguda el 1932, havia frustrat la posta en marxa del projecte. Però el seu propi fill i les persones que havien col·laborat en aquesta idea, reiniciaren amb fermesa el projecte. Justament, el 1932 s'havia rodat *Carceleres* als Estudis Orphea Films, en una versió totalment sonora. Passats uns anys de "rodatge" en la filmació de films sonors, ara era el moment de replantejar-se la proposta del pare. Com era habitual, calia endegar la recerca del capital, d'un productor que volgués assumir el risc econòmic. Eren bons moments per la sarsuela, ja que durant l'etapa republicana i fins el 1939 se n'havien rodat una quantitat important. Josep Vives i Giner va convèncer David Oliver, president de la Ibérica Films S.A. per assumir tal projecte. El film havia d'assolir, segons deia Vives, el mateix nivell de qualitat que una producció europea o nord-americana.

Josep Vives explicava amb precisió a l'entrevista esmentada com s'havia de convertir una sarsuela en un film. Insistia que calia "oblidar-se" de la sarsuela en la forma teatral, necessàriament més estàtica, sobretot en els moments d'interpretació musical de números concrets. Calia amb el mateix argument, construir-ne un de nou, que havia de ser un argument "cinematogràfic", en el qual

els personatges conservessin l'esperit de la sarsuela primitiva. I després, el fonamental, la música:

“Luego se estudia la música a fondo de manera que se lleguen a entender la relación que existe entre el ritmo, la melodía, la situación y el carácter del personaje a quién corresponda. Y por último se procura por todos los medios acercarse lo más posible a la zarzuela primitiva. Si la zarzuela y el film logran yuxtaponerse, es que la zarzuela era perfectamente fílmica y que el film tiene todo el sabor teatral que toda película musical debe tener para ser buena”.

Continuava Josep Vives explicant com hauria de ser *Doña Francisquita* a la pantalla: “Se engañan cuantos creen que la *Francisquita* que conocen desarrollada en el teatro ha de ser la misma que admirarán en la pantalla. Si tuvieran que ser iguales entonces no valdría la pena hacerla ya que muy bien está escrita y representada”. Aquí Vives posa de manifest el veritable problema posat de manifest durant l'etapa del cinema silent, pel que feia al rodatge de sarsueles: en realitat, *eren sarsueles filmades, no films de sarsueles* .

“ [...] hay que tener presente que en la pantalla todo es ritmo y acción y que la cámara no permite lo que en el escenario está bien. Además, algunos momentos musicales [...] resultan larguísimos para sostener un primer plano. Este es el fracaso de cuantas obra se han filmado y bien pocas son las que pueden citarse como modelos [...] ”.

L'adaptació musical de la sarsuela va ser a càrrec també del compositor Jean Gilbert; la del guió original de Federico Romero i Guillermo Fernández Shaw, a cura de Francisco Elías i Hans Jacoby. La crítica del moment “demanava” una bona direcció perquè la proposta no esdevingués una típica “espanyolada”; aquesta recaigué en Hans Behrendt, i Raquel Rodrigo i Antonio Palacios, amb bona veu i dots escèniques, assoliren uns nivells de qualitat adients. El film va desvetllar una gran expectació. El diputat a Madrid Rubió Turudí i Bonaventura Gassol, llavors conseller Cultura de la Generalitat, inauguraren la filmació de *Doña Francisquita* als estudis de la CEA, a Ciudad Lineal l'any 1934.

Amadeu Vives va veure un gran nombre de la seva producció lírica portada al cinema, des dels inicis, amb fragments, a obres de gran nivell cinematogràfic, com *Doña Francisquita*, *Bohemios*, *Maruxa*, *La balada de la luz*, *Dolorettes*, *El húsar de la guardia*, *El amigo del alma...* i un llarg etcétera.

### **VII.2.5. José Serrano y Simeón**

(Sueca 14-10-1873- Madrid 8-3-1941)

José Serrano<sup>517</sup> va ser també un dels músics compositors les obres del qual van ser portades a la pantalla ja des l'etapa del cinema silent: *El Pollo Tejada*, escrita el 1906; *La reina mora*, el 1903; *Moros y cristianos*, el 1905; *Alma de Dios*, el 1907; *La alegría del batallón*, el 1909; *La canción del olvido*, 1916; *Los de Aragón*, 1927; *Los claveles*, 1929; *la Dolorosa*, 1930... Moltes d'elles, tot just estrenades a l'escena teatral, van anar al cinema pocs anys després, assolint igualment èxit. Tal és el cas de *El Pollo Tejada*, rodada el 1915 per Segre Films o *La reina mora*, rodada el 1922 per José Buchs, per a l'Atlántida Cinematográfica, que l'anuncià amb gran desplegament publicitari *El más grande éxito de la producción española. Basada en la famosísima obra del mismo título de los hermanos Quintero. Partitura adaptada por el maestro Serrano. Lleva en Madrid cuarenta representaciones, justificación del más formidable de los éxitos.*

Com els autors anteriors, Serrano va fer una adaptació musical per acompanyar el film silent. Però el que més interessa, és saber quina concepció tenia ell vers les possibilitats de la música al cinema, concretament de la lírica, com havien de ser les adaptacions... Aquesta posició ideològica la trobem reflectida en una entrevista feta arrel d'haver estrenat una de les seves obres líriques més boniques, *La Dolorosa*, escrita el 1930 per a l'escena lírica, just els anys en que el cinema sonor començava els seus balboteigs inicials.

*La Dolorosa* fou rodada el 1934 als estudis de la CEA, produïda per Falcó y Cía. Justament qui es va fer càrrec de la direcció no fou un espanyol, sinó un francès: Jean Gremillón, que també va fer l'adaptació al llibret original de Juan José Lorente amb una acurada sensibilitat. Gaudí d'un desplegament publicitari notable. Va ser presentada a les revistes cinematogràfiques de l'època amb el següent reclam:

“La película cumbre de nuestra cinematografía...Argumento y música ampliados de la famosa zarzuela. El primer film sonoro del maestro José Serrano. Nuevos números de música escritos exprofeso para este film por el glorioso valenciano [...]”.

---

<sup>517</sup> José Serrano y Simeón (València 14/10/1873 – Madrid 8/3/1941)

Per primera vegada es constata que la música havia estat “ampliada” pel propi autor; és a dir, es complia la premisa de Vives: conservar l’esperit de l’obra però donar-li un aire cinematogràfic. De fet, *La Dolorosa* no és una obra lírica massa extensa, però amb un argument prou interessant per fer un film, cosa que justificava sobradament l’augment de l’extensió musical.

A l’entrevista, el periodista li preguntà si estava satisfet de l’adaptació cinematogràfica de *La Dolorosa* responent després de *No hay películas sonoras*, el següent:

“Le voy a ser franco. Estoy contento hasta cierto punto. Mi zarzuela ha tenido la suerte de encontrar un realizador como M. Gremillón, que ha hecho prodigios. La interpretación, el sonido, los fotogramas, todo eso que constituye una película al uso, está plenamente – y si no lo creyera no lo diría – conseguido en *La Dolorosa*.”

- Comprendo su modestia.
- No, no es modestia. La música es sí me sigue pareciendo buena. De otro modo hubiera quemado la partitura. Es que yo entiendo que todavía no se ha producido una sola película musical. El film sonoro está por hacer. Lo más aproximado hasta ahora ha sido *Vuelan mis canciones*. Y así y todo, no responde exactamente a la concepción que yo tengo de la película sonora. En *Vuelan mis canciones* se adaptó genialmente la música de Schubert. Pero no hubo partitura original. Y el film sonoro, a mi entender, requiere una partitura ex-profeso, que se ciña con él y se confunda con la acción. Nada de ilustraciones musicales, compuestas por numeritos sueltos, a los que yo llamo “monsergas” en solfa. Eso puede hacerse con una película de Charlot, donde la acción y el interés y todas las cualidades cinematográficas están condensadas en el gran mimo, y donde no hay ruidos ni diálogos. Pero cuando los personajes hablan, la música ha de incorporarse a la acción. Lo que se ha dado en llamar música de fondo, no sirve para nada, como no sea para divorciar dos elementos que deben ir unidos. Porque o se oyen los personajes o se oye la música...”.

Continua Serrano donant la seva opinió de com ha de ser la música als films:

“Se ha de componer música destinada a la representación: que ella sea un personaje más de la película. A ver si no entendemos: un duó entre el galán y la dama ‘me quieres, te adoro’ es anticinematográfico [...] Los duos y romanzas del cine han de tener acción. Claro que esta música descriptiva, elocuente, unida al fotograma como el color y la luz, es muy difícil [...] Luego entre el músico y el realizador pasa algo de lo que antes ha venido ocurriendo entre el compositor y el libretista. Intereses encontrados. El realizador, como el autor del libreto, reserva al músico las escenas muertas [...] es un lamentable error que habrá que corregir. Algo de eso hice yo en la zarzuela, en *Los de Aragón*, en *Las hilanderas*, en la misma *Dolorosa* y en casi todas mis obras, donde tengo un número que podría llamarse “cinematográfico” y que dura, por lo general, de



quince a veinte minutos [...] en la pantalla también tolerarían estos números largos sin que “pesaran” con tal de que vayan ligados a la acción, en vez de servirle de rémora. Yo, por lo pronto voy a hacer un experimento”.

L'experiment consistia en un concurs d'arguments cinematogràfics, dotat amb una important suma econòmica, dels que escolliria un per musicar-lo, fent una partitura com ell entenia que havia de ser per al cine. Acaba dient que *Veremos si en la película sonora se consigue lo que en la zarzuela*<sup>518</sup>.

Un mes després, a la mateixa revista, Gremillón contestava amb les següents paraules la pregunta de com veia ell el futur del cinema espanyol. La resposta està plena de bones intencions però quedà clares vàries coses: que al cinema espanyol encara dominava més la improvisació i la bona voluntat que la professionalitat. En concret, feia referència a la manca evident d'aquesta, com havia constatat a la Ciudad Lineal, suplerta amb “bona voluntat”; que mancava organització i que s'estava desaprofitant el mercat americà – s'entén, el de parla espanyola – on aquest podria tenir força camp. Amb el seu *savoir faire* respongué així:

“El porvenir de la cinematografía española está lleno de espléndidas promesas. Aún que primero habrá de organizar el mercado español de películas. Es una lástima la desorganización actual. Ni Europa, ni en realidad, América, están abiertas al cine español [...]”.

José Serrano veié portades a la pantalla un gran nombre de sarsueles seves: *La reina mora*, *Moros y cristianos*, *El Pollo Tejada*, *Alma de Dios*, *La alegría del batallón* (a la que es va bescanviar el nom per *¡Centinela, alerta!*), *Los Claveles*, *Los de Aragón*, *La canción del olvido*, a més de la comentada anteriorment, *La Dolorosa*.

Ja eren molts, els mateixos músics i directors, que consideraven que la sarsuela al cinema havia de ser “una altra cosa”. Com el que diria Benito Perojo pocs mesos després en ser-li preguntat sobre com seria el seu proper film *La verbena de la Paloma*: “No haré una zarzuela filmada”.

---

<sup>518</sup> *La visión cinematográfica del Maestro Serrano*, signada per PAK, Cinegramas, 28 d'octubre de 1934

## **VI.2.6. Jacinto Guerrero y Torres**

(Ajofrín 16-8-1895- Madrid 15-9-1951)

Per ser mes jove<sup>519</sup>, no visqué com els anteriors músics l'etapa de producció musical circumscrita plenament al cinema mut, ja que d'aquesta etapa només es portaren a la pantalla dues obres líriques seves: *Don Quintín el amargao*, el 1924 sinó que la seva obra musical es troba adscrita als inicis del sonor. De fet, el primer film portat a la pantalla en una forma totalment musical fou *La canción del día* rodada el 1930, però no als estudis espanyols, encara amb manca d'infraestructura suficient, sinó a la Gran Bretanya. La seva participació a la creació d'una música de cinema és molt important; defensava la vàlua del nou art, el cinema i el sonor:

“Como es natural, el cine me interesa extraordinariamente. Es un arte magnífico, que camina de progreso en progreso... Quizá extrañará que yo no hubiera hecho música para ninguna película en un momento como el actual... Este silencio tiene una explicación: algunos músicos españoles, al crearse la CEA<sup>520</sup> y formar parte de ella, nos habíamos comprometido a no hacer nada para otras entidades cinematográficas hasta que aquella empresa tuviese vida propia y se hubiese afirmado comercialmente.

- Y vuelves con *Rumbo al Cairo*.
- Sí, un film que está rodando Benito Perojo. He hecho bastantes números para él. Además, claro es, de los que forman el fondo musical de muchas escenas...
- ¿Existe una diferencia entre la música de cinema y la música de teatro?
- Desde luego. Los números para el cine han de ser más breves. Y su estructura es otra y otra su instrumentación. Desde el punto de vista personal, al músico le interesa menos el cinema que el teatro. En el teatro, si triunfa, triunfa él. En cambio en una película son muchos los factores que colaboran en un gran triunfo: el director, los actores, el argumento, la presentación, el músico... Este queda, necesariamente envuelto entre los otros elementos del film.

¿Hará música para otras películas?

- Sí. Haré la partitura de *Currito de la Cruz*<sup>521</sup>, adaptación sonora de la famosa novela de Pérez Lugín. Y después escribiré música para un film de argumento de Gregorio Corrochano”.

Acaba l'entrevista a càrrec de José Montero Alonso amb les reflexions sobre Guerrero de que veia

<sup>519</sup> Jacinto Guerrero y Torres (Toledo, 16/8/1895 – 15/8/1951)

<sup>520</sup> Guerrero pertanyia, com Alonso, a la CEA, productora cinematogràfica amb estudis a Ciudad Lineal.

<sup>521</sup> *Currito de la Cruz* havia estat portada ja a la pantalla en una ocasió anterior. Reunia tots els tòpics que atribuïbles a l'”espanyolada”: nen orfe recollit per unes monges, que triomfa com a torero amb el nom de “de la Cruz” en honor a les seves protectores; noia seduïda, amb fill que retorna i és acollida, etc. Efectivament, Jacinto Guerrero escriuria la música per aquest film rodat el 1935 i dirigit per Fernando Delgado. Encara se'n farien dues versions més: una, el 1948, amb música de Juan Quintero, i el 1965, amb música de Manuel Parada.

el cinema espanyol en un bon moment i calia que els empresaris s'ho prenguessin seriosament<sup>522</sup>.

Jacinto Guerrero va posar música a les esmentades obres (*La canción del día, Don Quintín, el amargao; Do, re, mi, fa sol, la*) i portà a la pantalla la seva sarsuela *El huésped del Sevillano*.

Malgrat l'opinió favorable dels mateixos músics, amb matisos sobre com havien de ser portades aquestes obres líriques a la pantalla per a què obtinguessin un bon resultat, els crítics no veien amb bons ulls la continuïtat del gènere líric al cinema. Així s'expressava un dels més combatius contra el gènere, Florentino Hernández Girbal:

“Al cine español les hacen falta argumentistas por Florentino Hernández Girbal, año II nº 23, 17 de febrero de 1935:

En la pantalla del cine mudo padecemos, para tormento nuestro, un verdadero diluvio de zarzuelas fotografiadas, con música adaptada para el sexteto, coros, recitados, tambores y saetas. La pantalla iba convirtiendo en grotesco espectáculo una tras otras aquellas obras, y ya presumíamos que el frondoso “género chico” terminaría por ser reducido campo para las “hazañas” de nuestros directores, cuando éstos viraron hacia la comedia y la cosa tomó ya caracteres de verdadero siniestro. Obras dramáticas, gloria de nuestra escena, perdieron sus valores humanos para convertirse en sombra inexpresivas y la recha derivó luego hacia lo histórico donde se perpetrarían verdaderos crímenes... La llegada del sonoro barrió todo aquello y olvidado el pasado se inició una nueva ruta... però ¿no volveremos a caer en errores pasados? Parece que la antigua afición a las zarzuelas cunde de nuevo, pues apenas finalizadas *Doña Francisquita* y *La Dolorosa*, se anuncian como futuras producciones *El caserío, La verbena de la Paloma, Bohemios* y creemos que alguna más”.

Si aquestes afirmacions eren dures, encara més ho foren les que expressà a l'article titulat:

“En torno al cinema nacional: Nuestras zarzuelas en la pantalla:

Mal camino han elegido nuestros productores pretendiendo hacer de la pantalla una continuación del escenario de zarzuela. Mal camino y mal género, porque esas obras a tan considerable distancia del buen cine no harán sino retrasar más y más la posibilidad de contar algún día con una industria cinematográfica personal y artística. Nuestro cine murió entre el desdén general y tuvo bien merecida su muerte. Todo lo que le sobraba de chabacanería y de mal gusto le faltaba de orientación artística y de ansia de superación. Aquellos directores supusieron que, con una lógica, cuya razón suprema estaba en la taquilla, que colocando a la cabeza de un film el título famoso de una zarzuela, ello era más que suficiente para llenar las salas...”.

---

<sup>522</sup> Entrevista a *Cinegramas*, any II, núm. 34, 5 de maig de 1935

Continuava explicant perquè el públic va desestimar el cinema i castigar la taquilla.

“Si la producción española quiere vestirse de viejos harapos y hacerla caminar con paso renqueante, cuando lo que necesita es lucir nuevo atuendo y marchar erguida, merece morir, porque lo que pretende, surtiéndola de empolvadas zarzuelas no es un nacimiento: es una resurrección... Así solo se consigue un cine cretino, absurdo, viejo, anticinematográfico! Si esto es lo que se trata de conseguir llevando al *écran* libretos zarzueleros, confesemos que el procedimiento es infalible y el camino, certero. Ahora bien: si lo que se pretende es prestigiar la industria española, elevar su calidad, apresurémonos a declarar que el error es tan inmenso... que bien pudiera dar al traste con el cine nacional... Jamás hemos podido comprender ese deseo tenaz de llevar zarzuelas a la pantalla, única cosa en la que todos los productores se han puesto de acuerdo, siendo tan difícil la armonía entre ellos. Sin duda ninguna es que sus pensamientos coinciden en uno: promesa de buenos rendimientos, contando con un título famoso, y tras él, un libro y una música que alcanzaron popularidad<sup>523</sup>”.

Prossegueix recomanant que els productors s'oblidin dels llibrets, que pocs n'hi ha de bons i que es deixi la música per a ser tocades per les bandes de música.

Ben poca era la comprensió vers el gènere líric; poca gent tenia fe en ell, malgrat realitats tan reeixides com *La verbena de la Paloma*. Una vegada més, qui menys apreciava la pròpia producció era la crítica del país, amb el lema de: tot el que prové de “l'estranger” és millor. No sabem si alguns músics estrangers més que reconeguts, com Igor Stravinsky que escoltava embadalit des de la finestra del seu hotel a Madrid els sons de la música que provenia del Teatro de la Zarzuela o Camille Saint-Saëns que, expressant la seva admiració després de sentir el preludi de *La Revoltosa*, es sorprengué que d'aquella magnífica composició musical en diguessin “género chico”, pensaven el mateix.

Foren molts els músics, autors de sarsueles, dels quals es portaren a la pantalla obres seves, apart dels esmentats anteriorment – Francisco Alonso, Tomás Bretón, José Serrano, Jacinto Guerrero, Amadeu Vives – es filmaren obres líriques de Ruperto Chapí: *La chavala, La tempestad, La bruja, El rey que rabió, La revoltosa, La Patria Chica, Curro Vargas, El puñao de rosas...*; de Federico Chueca: *El arca de Noé, la Gran Vía, La canción de la Lola, La alegría de la huerta...*; de Manuel Fernández Caballero: *El duo de la Africana, La viejecita, Gigantes y cabezudos...*; Jerónimo Giménez: *La tempranica, El húsar de la*

<sup>523</sup> *Cinegramas*, any II, núm. 34, 5 de maig de 1935.

*guardia, La Gatita Blanca...*; Jesús Guridi: *Amaya, El caserío, Los hijos de la noche, Marianela...*; Pablo Luna: *Molinos de viento, Sangre y arena, El patio de los naranjos, El asombro de Damasco, Currito de la Cruz...*; Federico Moreno Torroba: *La Caramba...*; Manuel Penella Moreno: *Don Gil de Alcalá*<sup>524</sup>, *El Gato Montés, Suspiros de España...*; Reveriano Soutullo: *La del Soto del Parral*; Tomás López Torregrosa: *La fiesta de San Antón, Los chicos de la escuela, El pobre Valbuena...*; Ángel Barrios: *La Lola se va a los puertos...*; Cassià Casademont i Busquets: *Flors de cingle*; José Cereceda: *Pepe-Hillo*; Josep Anselm Clavé: *L'aplech del Remei*; Julián Romea Parra: *Niña Pancha*; Miguel Santonja Cantó: *Entre naranjos...*; Vicent Díez Peydró: *Carceleras, Rejas y votos, Les barraques...*; Eduardo Fuentes: *El suspiro del moro*; Salvador Giner: *Nit d'albaes*; Rafael Gómez Calleja: *Sangre y arena...*

---

<sup>524</sup> *Don Gil de Alcalá* va ser estrenada el 1932, a Barcelona, amb el qualificatiu de *sarsuela* o *òpera de cambra*.

## CAPITOL VIII

### VIII.1. LA CENSURA EN ELS LLIBRETS DE SARSUELA

Malgrat la problemàtica que presenta la indefinició de la sarsuela com a gènere, propiciat per una excessiva amplitud i màniga ampla on s'aixopluguen les més diverses produccions musicals, aquest gènere ha patit des dels seus orígens accions de censura que han perjudicat notòriament la seva evolució.

Des dels primers temps del naixement del gènere quan ja configurat havia aparegut arreu de l'Estat espanyol, a la cort, la reialesa i l'església, a caprici, havia estat protegit o rebutjat, marcant la seva trajectòria pels gustos dels diversos governs, ja fossin monarquies, dictadures i altres formes de govern.

Des dels incipients orígens del teatre líric trobem accions de censura i persecució contra aquest: A la catedral de Girona es té notícia que al 1539 es representava encara el drama *Les tres Maries* i que un acord del Capítol prohibí la repetició de certs "abusos", com sortir alguns personatges disfressats de negres o introduir timpans, timbals, trompetes i altres instruments musicals. Sovint les companyies teatrals, actors i actrius, també patien penalitats i persecucions. Des dels seus inicis, el Consejo de Castilla, que repercutia ara a favor ara en contra del teatre, prohibí obres teatrals o bé limità la seva llibertat censurant frases o escenes. La més antiga disposició que es coneix, de data de 1534, dictà normes restrictives sobre la indumentària adient dels actors. Les Cortes de Valladolid prohibiren que s'editessin farses lletges i deshonestes, segons cita José Subirá. Ara bé, com que els diners recaptats anaven en una part destinada als hospitals, aquests es queixaven dels tancaments dels teatres. Amb tot, els més moralistes continuaven amb la seva línia d'atac als còmics: el frare Diego de Tapia instà que es neguessin els Sants Sagraments als còmics.

No sols els presumptes atemptats a la moral feien imprevisible la continuïtat d'una companyia teatral. També la vida de la Cort podia influir negativament sobre la seva subsistència, donat que per la mort de qualsevol membre reial, els teatres podien sofrir tancament com adhesió al dol, essent la durada del mateix força arbitrària. Una *Real Provisión de 2 de mayo de 1598 prohíbe con carácter*

*general las funciones escénicas*<sup>525</sup>. Aquell any, en la mort de Felip II, el jesuïta Tomás Sánchez declara que es pecava en els coliseus escoltant *cantinelas torpes y lascivas*. Amb aquestes perspectives tan poc favorables per al teatre es tancava el segle XVI.

El segle XVII tampoc fou massa favorable per a la llibertat del teatre líric. El pare Manuel Ambrosio de Filguera va publicar en 1678 un fullet sobre les representacions dels autos sacramentals a les esglésies en el que va considerar la música com incitadora de coses lascives: *Es cosa lamentable el poco reparo que hay en que los músicos eclesiásticos usen de los tonos profanos, como el de las xácaras y chambergas y otros semejantes, que cantan en las iglesias como si fuera en un teatro*.

Durant el segle XVII la vida teatral i lírica del país es converteix en un continu obrir i tancar teatres i en un seguit de períodes d'autoritzacions i prohibicions, cosa que comportaria èpoques de prosperitat i de decadència, que repercutirien de manera decisiva en la consolidació d'una bona estructura de base. Al llarg del regnat dels Borbons, després del rígid regnat de Felip II, el seu successor Felip III (1598-1621) s'aixecà la prohibició que pesava damunt els teatres, però es trobà amb un país empobrit i una hisenda depauperada. Felip IV protegí el teatre, autors com Calderón de la Barca i altres dramaturgs a la cort, mentre la situació de misèria i fam s'accentuà de manera dramàtica per tot el país. Però com en una fatídica alternança de repressió – ara el poder “civil”, ara el “religiós”- el Consejo de Castilla – òrgan consultiu del poder – demanà en 1644 que no es tanquessin els teatres, però en canvi imposà àmplies restriccions en el repertori, incloent-hi la en la prohibició especialment dels llibres de Lope de Vega, *que tanto daño han hecho a las costumbres i també sobre la d'entonar jácaras, sátiras, seguidillas y cualesquiera cantares o bailes, tanto antiguos como modernos, que tuviesen indecencia, [...] así como que bailase una mujer sola [...]*<sup>526</sup>.

Ja hem esmentat que el destí del teatre, tant en la seva forma parlada o musical, anava fatal i indissolublement units a la vida dels diferents governs. Amb la mort de la reialesa, es tornen a tancar temporalment els teatres (a causa de la defunció de la reina Isabel i després, del príncep Baltasar Carlos). El teatres es tornaren a

<sup>525</sup> Subirá, José, op. cit. pàg. 51

<sup>526</sup> Íd. op. cit. pàg. 96

obrir només pels interessos econòmics: els hospitals reclamaren diners per a la seva subsistència. Felip IV els tornà a obrir però seria per poc temps fins que a la seva mort la reina Mariana d'Àustria retornà l'activitat per a còmics i teatre.

Un dels primers documents que organitzen i posen límits concrets al teatre fou el Decreto orgánico de los teatros del Reino, del 7 de febrer de 1849, signat pel Conde de San Luís i rubricat per Ferran VII, encara que després el nomenament de persones concretes el va designar la reina María Cristina de Nàpols.

En aquest decret es descriuen clarament les primeres limitacions a la seva forma i continguts. El capítol I definí la forma i característiques de la *junta consultiva de teatros*, que hauria d'estar integrada per

“...el comisario regio del teatro español, el viceprotector del conservatorio de música y declamación<sup>527</sup>, un empleado que tenga carácter de jefe (sic) superior del cuerpo de administración civil, un individuo del ayuntamiento de Madrid, un escritor dramático, un literato, un maestro compositor de música, un inteligente por afición en el arte escénico”.

Deixava clar a l'article tercer que aquests membres de la junta consultiva serien nomenats pel Govern. Les funcions assignades a aquesta junta foren ben concises: formar el reglament de la policia de teatres i donar el seu dictamen sobre tot allò que estigués relacionat amb l'art dramàtic. El capítol II definia les funcions de la censura:

“Artículo 7º. Habrá en Madrid una junta de censura, á cuya aprobación se semeterán las obras dramáticas y los argumentos de los bailes que haya de ejecutarse en todos los teatros del reino.

Artículo 8º. La junta de censura la compondrán:

El director de gobierno en el Ministerio de la Gobernación del reino, presidente; el jefe (sic) político de Madrid, el jefe superior de policia, un individuo de la Real Academia Española u otro de la Academia de la Real Historia, nombrados por el gobierno, el secretario del gobierno político de Madrid, que lo será sin voto de la junta.

Artículo 10º se especifica que la junta en sus calificaciones prescindirá del mérito literario de los obras y se concretará exclusivamente (sic) á la parte moral y política”.

Queda clar amb aquest article que l'única preocupació del Govern era la del contingut del què s'anava a representar, tant la part moral - que es pogués veure de més o alterés l'establerta -, com la política, per tal que no pogués fer trontollar,

---

<sup>527</sup> La reina Maria Cristina havia fundat el Real Conservatorio de Música l'any 1830.



ni imaginàriament, la monarquia. La junta disposava d'un màxim de quinze dies per examinar l'obra i emetre el seu dictamen i així mateix, l'autor podia apel·lar-lo.

A l'article 18 es feia avinent que els representants de la junta de censura havien de vetllar per tal de què no fos representada cap obra que no hagués passat censura i a més *vigilaran también la ejecución de las obras dramáticas, cuidando de que no se altere su texto (sic), y de que los actores, ni con acciones ni ademanes ni con palabras escritas en aquel, ofendan a la moral o falten al decoro*. En resum; estaven ja organitzades les bases per impedir que qualsevol forma teatral gaudís de llibertat total en la seva representació.

En el capítol IV De los teatros de Madrid y de sus repertorios es concreta en el seu article 46 que “La zarzuela pertenecerá al teatro lírico español”. Subjecte, doncs, a tota la normativa de teatre, la sarsuela començarà també a patir les intromissions en el seu contingut i forma. Des d'aquest moment, les obres es revisaren fil per randa, sobretot en aquells passatges i diàlegs en que la junta pogués sospitar que s'insinuava quelcom contra el poder i la moral establerts.

## **VIII.2. LA CENSURA DURANT EL REGNAT D'ISABEL II**

Un dels primers exemples el podem trobar a l'expedient que la reina Isabel II va endegar contra la sarsuela *Pan y toros*. En aquest expedient<sup>528</sup>, integrat per varis documents, hi ha la demanda de la mateixa Isabel II adreçada al governador de Madrid, al que escriu el seu propi secretari en aquests termes:

“Madrid 14 de diciembre de 1864. Habiendo llegado á este Ministerio indicaciones acerca del sentido equívoco que se desprende de algunas escenas de la zarzuela en tres actos *Pan y toros* con motivo de los ensayos que se verifican en el teatro de la zarzuela, la Reina se ha servido disponer reclame VE de la empresa de aquel teatro la citada obra dramática, remitiéndola á este Ministerio para que sea nuevamente examinada. De Real orden comunicada días actual. El secretario”.

Segons aquesta petició quedava palès que encara que la junta, nomenada pel govern, hagués donat el seu vist-i-plau a qualsevol obra teatral, de fet podia ser censurada altre cop si qualsevol membre del poder o de l'església ho demanava.

<sup>528</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, expedient MSS 14.279

L'obra fou enviada de nou al Censor de los Teatros del Reino Narciso S. Serra que ja havia dictaminat en el seu informe de 30 de novembre de 1864: *No hallo inconveniente alguno en que su representación se autorice.*

Però què tenia aquesta sarsuela perquè la reina Isabel II es veiés obligada a autoritzar, finalment, la seva total representació? Perquè *Pan y toros* emprava una sèrie de símbols assequibles per al poble. Tal com diu Salvador Valverde *Pronto se demostraría que los “pintoresquismos” aparentes de la zarzuela encubrían casi un manifiesto revolucionario*<sup>529</sup>. El llibret era de José Picón i la música de José Asenjo Barbieri. L'argument era una evocació del Madrid *goyesc*, amb els seus personatges famosos: la cantant Tirana i Pepita Tudó, esposa morganàtica de Godoy, els toreros Pepe Romero, Pepe-Hillo i Costillares, la duquessa d'Alba, Jovellanos i el propi Goya. El títol de l'obra fa referència a aquestes paraules seves:

*¡Oh, patria de pan y toros  
te reconozco en tus obras!  
En cada pueblo edificas  
plaza de toros suntuosas  
cuando a Calderón y a Lope  
no das una estatua sola.*<sup>530</sup>

L'obra de Goya està reflectida en aquesta sarsuela, ben allunyada, segons opina el mateix Valverde, de l'ambient galant dels retrats de la noblesa i de les festes a les prades. L'ambient és el de *La carga de los mamelucos*, sàtira contra la invasió francesa, dels *Fusilamientos del 3 de mayo en la Moncloa*, en uns moments en que la repressió per part de la reina era tema d'actualitat. *Pan y toros* era un al·legoria dels amors del pintor “subversiu” amb la noblesa “liberal”, Goya i la duquessa d'Alba, fent que el públic del moment identifiqués en la farsa de l'escena situacions que tenien un paral·lel a la vida real.

Un dels passatges expressament prohibit després de la seva representació fou el cercavila que deia així:

*[...] España ha de ser libre,  
libre Castilla,  
mientras haya en España  
manolería,  
que todo chulo  
maneja la vihuela  
como el trabuco.*

<sup>529</sup> Valverde, Salvador, *El mundo de la zarzuela*, Editorial Palabras, Madrid 1979

<sup>530</sup> Íd. op.cit. pàgina 122

que arribà a convertir-se en veritable arenga política del moment i un advertiment que el poble podia alçar-se en armes quan calgués. En aquesta darrera meitat del segle XIX arribà de París la influència del moviment popular que reclamava llibertat. El govern d'Isabel II prohibí tots tipus de moviment o acció que pogués tenir un caire de revolucionari.

El final de la sarsuela, en la que la princesa és salvada del captiveri, prometent treballar amb l'ajut de tots per una Espanya millor que la de "pa i toros", és tot un símbol per als temps que s'apropaven. Els continus vaivens polítics d'Isabel II amb els nomenaments sobtats de generals -Narváez, O'Donnell, Serrano, Prim...- que exercien el poder en nom seu, provocà el descontentament popular.

Isabell va prohibir totalment l'obra. Barbieri acceptà resignat la decisió, però no el llibretista José Picón que encapçalà una reclamació contra la reina. Aquesta li trameté un "donatiu", pensant que callaria la seva protesta però Picón el rebutjà i li respongué amb aquesta carta:

*[...] Tan despótico atributo  
solo con mengua lo viéramos  
si por acaso estuviéramos  
en un reinado absoluto.  
Hoy si vuestra jerarquía  
fuera común y vulgar  
no me podrías privar  
de mi zarzuela ni un día.<sup>531</sup>*

El final del recurs es fallà a favor de Picón qui rebé una indemnització pel temps que deixà de percebre diners per la representació de la seva obra però no fou fins l'any 1868.

### **VIII.3. LA CENSURA AL TEATRE LÍRIC A ESPANYA**

La Dirección de Administración de Teatros censurava totes les obres que es feien. El 13 de maig de 1852, Ventura Díaz, Cap de la junta de Censura de Barcelona, va fer publicar la relació d'obres permeses i les censurades:

"[...] También han sido aprobadas, con varias correcciones ó supresiones, sin las cuales no pueden ponerse en escena, las producciones siguientes: *Bandera roja ó el consejo de la rebelión, El escondido y la tapada*, comedia, *Graziela*, zarzuela [...] La misma Junta ha prohibido las

<sup>531</sup> Valverde, S., op. cit. pàgina 132.

producciones siguientes: *Miscelánea de aventuras, comedia*<sup>532</sup>.

El cas de *Pan y toros* no fou una excepció de la intervenció de la censura. Al *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional*<sup>533</sup>, on hi ha catalogats un total de 7.420 llibrets de teatre líric, de tot tipus i de totes les èpoques, hi consten un total aproximat de cinquanta llibrets censurats d'alguna o altra forma. Justament els primers que trobem, corresponen a aquests anys i a aquests autors:

Núm. 119 – T/2.886: *Café-teatro y restaurant cantable*:

*Paso cómico-líricoailable de costumbres gastronómicas artísticas, en verso, original de D. Emilio Álvarez, música de D. Cristobal Oudrid. representado en el Teatro de Verano (circo de Paul)*<sup>534</sup> el 11 de julio de 1868: con supresiones ordenadas por el Censor. No s'especifiquen quines foren.

Núm. 824 – T/5.742: *Los caballeros de la tortuga*:

*Drama-lírico-alegórico-fantástico-burlesco, en tres actos, en verso. Original de Eusebio Blasco, música del maestro Gaztambide, representada en el Teatro de la Zarzuela el 23 de diciembre de 1867.* En aquesta obra que situava l'escena a l'illa del Sosiego, es troba a final del llibret una nota de l'autor certament satírica:

"A consecuencia de las exigencias del Censor, he resuelto que desaparezcan los amores de la Pepa y mister Wiggs, y he hecho a la amante, doncella, lo cual me parece que ya es hacer bastante. Presentada al Sr. Censor la reforma hecha por tal concepto en la escena X del primer acto, y hecha la promesa de que la Pepa sería pura, la obra fue aceptada".

Núm. 825 – T/23.687: *La corte del rey Reuma*

*Pasillo-cómico-lírico-fúnebre-achacoso, letra de Eusebio Blasco, música del maestro Rogel, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 1 de febrero de 1866.* Hi trobem una nota del censor exigint que per a la seva representació se suprimís un dels personatges: el sacerdot.

Núm. 826 – T/16.885: *El joven Telémaco*

*Pasaje mitológico-lírico-burlesco, en dos actos y en verso, letra de Eusebio Blasco, música del maestro Rogel, estrenada en el Teatro de los Bufos*

<sup>532</sup> Arxiu Històric del Govern Civil de Barcelona. Butlletí editat per Narciso Ramírez, Escudillers 40.

<sup>533</sup> VVAA, *Catálogo del teatro lírico español en la Biblioteca Nacional, Ministerio de Cultura, 1986*

<sup>534</sup> Si no hi ha localitat, ha d'entendre's Madrid com a ciutat de l'estrena.

*Madrileños el 22 de diciembre de 1866*. S'hi troba una nota del censor autoritzant-la amb les supressions fetes.

Núm.830 – T/5.323: *Los novios de Teruel*

*Drama lírico-burlesco en dos cuadros, en verso, letra de Eusebio Blasco, música del maestro Arrieta, representada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 24 de diciembre de 1867*. Al final, nota de censura exigint algunes supressions.

Núm. 831 – T/5.861: *Pablo y Virginia*

*Zarzuela burlesca en dos actos en verso, letra de Eusebio Blasco<sup>535</sup>, música del maestro Rogel, estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 11 de octubre de 1876*. Encara que l'acció se situa en una illa de França, té notes de censura suprimint alguns passatges.

Núm. 836 – T/24.710: *Por balcones y ventanas*

*Juguete cómico-lírico-gimnástico en un acto, arreglado del francés por Rafael Blasco, música de D. Carlos Llorens, estrenado en el Teatro Princesa de Valencia el 24 de diciembre de 1860*. El censor exigeix supressions d'algunes escenes.

Núm. 858 – T/27.301: *Castigo de la impiedad y Luzbel predicador*

*Comedia de magia en cinco actos, en verso, por D. Calixto Boldun y Conde, escrita sobre la que, con título 'El mayor contrario amigo', dio a luz un autor anónimo del siglo XVII, música del maestro Mariano Vázquez. Impresa en Granada, 1864*. No consta l'estrena. Encara que l'acció se situa en el segle XVII, hi ha nota de censura ordenant la supressió d'alguns versos.

Núm. 887 – T/2.961: *Las mujeres del siglo*

*Zarzuela en dos actos y en verso. Original de D. Leopoldo Bremón, música de Leandro Sunyer. Estrenada en el Teatro Circo, el 4 de mayo de 1867*. Nota de censura exigint la supressió d'algun passatge per autoritzar l'obra.

Núm. 950 – T/23.080: *El padre de mi mujer*

*Juguete-cómico-lírico, en un acto y en verso, arreglado del francés por D. José Bustillo, música de D. Isidoro García de Rossetti, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 3 de mayo de 1862*. El censor indica que per a que l'obra pugui ser representada, han de suprimir-se les escenes 12<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup> i 17<sup>a</sup>.

---

<sup>535</sup> Eusebio Blasco (1844-1903) fou un dels autors de llibrets més censurats.

Núm. 1418 – T/9.043: *Trajano en Dacia y cumplir con amor y honor*

*Drama de un Ingenio Matritense para representarse en el Teatro de Los Caños del Peral, de esta Corte, música del señor D. Francisco Corradini.* La lletra està atribuïda a Cañizares i la data de representació, el 1735, data molt anterior a l'establiment de l'organisme censor de 1849. Encara que no hi ha una clara censura, hi ha una sèrie de "consells" per part del censor.

Núm. 2054 – T/13.246: *La cabaña*

*Zarzuela en un acto. Letra de D. Ángel Enríquez, música de D. Ignacio Ovejero, estrenada en el Teatro del Circo el 31 de julio de 1858.* A la impressió ja consta la variació dels versos prohibits per la censura. L'acció es desenvolupa a la vall de Baztán.

Núm. 2645 – T/23.739: *El mundo por dentro*

*Sueño inverosímil en un acto, original de D. Francisco García Cuevas, música del maestro D. Rafael Taboada y Mantilla, representada en el Teatro de la Zarzuela el 14 de febrero de 1868.* Nota de censura autoritzant la representació de l'obra amb les supressions fetes.

Núm. 3054 – T/23.737: *Las aleluyas vivientes*

Revista dioràmica de 1876, original de José M<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba, música de Gabriel Balart. Nota en la portada: *Prohibida para su representación e impresión por la censura de teatros y por un jurado especial, compuesto por tres empleados del gobierno borbónico, por sus alusiones políticas.* No consta que fos estrenada en cap teatre.

Núm. 3070 – T/23.705: *Revista de un muerto, juicio del año 1865*

*Apropósito fantástico en tres cuadros y en verso, original de José M<sup>a</sup> Gutiérrez de Alba, música de Barbieri, Rogel y otros, estrenada en el Teatro Circo en 1866.* El final de l'obra, amb un cor d'una jota, va ser prohibit per la censura.

Núm. 3240 – T/21.534: *En aras de la moral*

*Entremés cómico-lírico, original de José Jackson Veyán, música de Luis Romo, estrenado en el Salón Madrid el 16 de enero de 1914.* Nota dels autors autoritzant als artistes la supressió del què al seu judici resulti massa atrevit. Ens trobem, doncs, en un cas d'autocensura prèvia.

Núm. 3525 – T/23.728: *Los infiernos de Madrid*

*Zarzuela fantástica en tres cuadros y once viñetas, letra de Luis Mariano de Larra, música de José Rogel, estrenada en el Teatro de los Bufos Madrileños el 19 de diciembre de 1876. Al final, nota de censura i modificacions.*

Núm. 3541 – T/23.740: *La varita de las virtudes*

*Zarzuela de magia en tres actos. Letra de Luis Mariano de Larra, música de Joaquín Gaztambide, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 7 de marzo de 1868. Notes del censor indicant les supressions que s'hi ha de fer.*

Núm. 3548 – T/11.936: *¡Por un inglés...!*

*Zarzuela en un acto, arreglada por José M<sup>a</sup> de Larrea y Eugenio Martínez Cuende, música de Mariano Vázquez. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 25 de diciembre de 1860. Nota de la censura suprimint part de l'escena V.*

Núm. 3666 – T/15.424: *Cayetano III (El duque Cayetano)*

*Opereta bufa en un acto y tres cuadros, original, en prosa y en verso de Félix Limendoux, música de Eladio Montero, estrenada en el Teatro Romea de Madrid el 19 d'octubre de 1900. L'autor declara que l'obra s'havia vist suspena en la seva segona representació per ser considerada *irrespetuosa y alusiva* i que s'havia vist obligat a reformar-la per a que pogués continuar en cartell. En la nova impressió, elimina només el que més clarament pogués desvetllar suspicàcies.*

Núm. 3733 – T/5.346: *El conde de Castralla*

*Zarzuela en tres actos y en verso, original de D. Adelardo López de Ayala, música de Cristobal Oudrid, estrenada en el Teatro Circo el 20 de febrero de 1856. Va ser suspena en la seva tercera representació per ordre del Governador Civil de la província.*

Núm. 3948 – T/1.639: *Las calles de Madrid*

*Revista cómico-lírica fantástica en tres actos y en verso, original, letra y música de dos conocidos autores (Adolfo Llanos y Alcaraz). Extraordinariamente aplaudida, silbada y prohibida en el Teatrocirco de Prince, Madrid, el 5 de enero de 1888. Es va prohibir el dia 6, immediatament després d'acabada la segona representació.*

Núm. 4017 – T/27.030: *Adán y Eva*

*Juguete cómico-lírico en un acto, arreglado del francés por D. José Marco, música de Francisco de Asís Gil, estrenada en el Teatro Príncipe el 12 de diciembre de 1860. Nota de censura ordenant supressions en les escenes 9 i 13.*

Núm. 4278 – T/15.835: *Miguel Andrés*

*Drama lírico en tres actos y ocho cuadros, en prosa y en verso, original de Pascual Millán, música de Joaquín Larregla, estrenada en el Teatro Price el 8 de noviembre de 1902. Hi ha un advertència sobre el llenguatge emprat, en el que, conscientment, es prescindeix de la gramàtica.*

Núm. 4822 – T/8.300: *¡Tramoya!*

*Zarzuela en un acto y verso original de José de Olona, música de Francisco Asenjo Barbieri, estrenada en el Teatro de la Comedia el 27 de junio de 1850. La censura de los Teatros del Reino suprimí algunas parts, encara que l'edició que es conserva no les porta.*

Núm. 4921 – T/23.845: *¡¡El sol de Rusafa!!*

*Sarsuela en un acte y en vers, original de D. Francisco Palanca y Roca, música de Juan García y Catalá (sic), estrenada en el Teatro de la Princesa el 5 de octubre de 1861. Nota de censura autoritzant la representació amb una supressió a l'escena 3<sup>a</sup>.*

Núm. 5535 – T/16.428: *El trueno gordo*

*Parodia de "La tempestad", corregida y aumentada sin tener penable nada. En un acto, dividido en cuatro cuadros y varias transformaciones. Original de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de Gerónimo Giménez. Estrenada en el Teatro Lírico el 20 de junio de 1903. L'acció es desenvolupava a Reaccionópolis. En el llibret hi consta la dedicatòria al jurisconsultor Carlos Díaz Valero, defensor de l'obra davant els tribunals de justícia, el veredictes del jurat i la sentència del Tribunal de Derecho absolvent els autors del delictes de propaganda republicana i posant fi a la supressió de les representacions que es reprengueren en el Teatro Eslava el 1904.*



Núm. 5561 – T/14.412: *Gibraltar en 1890*

*Sueño lírico en un acto y en verso, original de José Picón, música de Francisco Asenjo Barbieri, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de enero de 1866.*

Nota de la censura en la que s'autoritza la representació amb la supressió feta.

Núm. 5568 – T/8.737: *Pan y toros*

*Zarzuela en tres actos y en verso, original de José Picon, música de Francisco Asenjo Barbieri. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1864.* Advertències a les companyies de províncies sobre alguns canvis. Tal com s'ha vist anteriorment, la reina Isabel II va demanar-ne la revisió, prohibint posteriorment el cercavila i finalment, tota l'obra.

Núm. 5669 – T/23.725: *L'últim rei de Magnòlia*

*Ópera cómica en tres actes y en vers, lletra de Serafí Pitarra, música de D. Joseph Teodoro Vilar (sic), representada en els teatres Odeón i Romea. Publicada l'any 1868.*

Núm. 6062 – Ti/27, v. 27: *La pupila*

*Apropósito cómico-lírico en un acto y en verso, original de Alejandro Rinchán, música de Joaquín Miró, representada el en Teatro Circo, octubre de 1860.* Nota de censura amb la supressió de part de l'escena 3<sup>a</sup> i resposta de l'autor acatant-ho.

Núm. 6485 – T/11.698: *El cura del regimiento*

*Sainete en un acto y en prosa original de Emilio S. Pastor, música de Ruperto Chapí, estrenada en el Teatro Eslava el 1 de marzo de 1895.* Nota de l'autor afirmant que a la seva obra ja no hi ha res contra la moral ni la religió.

Núm. 6556 – T/10.025: *Criados de confianza*

*Zarzuela en un acto, arreglada a nuestro teatro por Don José Sanz Pérez, música de don Ignacio Agustín Campos, estrenada en el Teatro del Circo el 30 de agosto de 1862.* Notes de censura autoritzant la representació amb la supressió de diverses frases de les escenes II, IV, VIII, XV i XVI.

Núm. 6840 – T/28.766: *Curro el de Lora*

*Zarzuela en dos actos original de José Tellaeché y Manuel de Góngora, música de Francisco Alonso, estrenada en el Teatro Apolo el 29 de octubre de 1925.*

Aquesta presenta un altre tipus de censura: se senyalen al text les escenes i números que es poden suprimir en aquells teatres on, per ordre de l'autoritat, hagin de tancar-se els teatres a una hora determinada.

Núm. 7007 – T/5.759: *El genio de las minas de oro*

*Magia con música y bailes, en tres actos y en verso de Ramon de Valladares y Saavedra, música de Cristóbal Oudrid, estrenada en el Teatro Variedades el 11 de mayo de 1856.* Nota de censura suprimint els versos de l'acte II.

Núm. 7015 – T/18.174: *El niño bonito*

*Sainete de costumbres andaluzas, en un acto y tres cuadros, en prosa, de Fernando Vallejo, música de los maestros Gené y Lozano, estrenado en el Teatro Gran Vía de Barcelona, el 7 de julio de 1911.* Notes sobre la supressió del cor del 2n acte.

També figuren com a censurades o prohibides:

*Zamarrilla*, de J. Nogués y Gastaldi, música de Manuel Cresci (sense data coneguda).

*El soberano de Babia*, llibret d'Ángel María Segovia, i música de R. Taboada Montilla (sense data).

#### **VIII.4. LA CENSURA A LA SARSUELA FINIS LA GUERRA CIVIL**

Reis i governadors civils prohibien al seu gust obres en representació quan les consideraven ofensives. Les produccions de sarsuela, sotmeses a la mateixa llei de censura de teatre, haurien de patir-ne també les conseqüències, limitant cada cop més les seves possibilitats en tots els temps, fins arribar al paroxisme amb la creació del braç ferri de la censura sorgida ja en plena Guerra civil al bàndol feixista, que mirava fil per randa cada escena, cada frase i sobretot, que no es mostrés res, especialment del cos femení. La sarsuela, que sempre havia gaudit d'una certa frescor amb els elements essencials de sàtira, de crítica social del govern i de la dels mateixos esperpents socials, aniria quedant cada cop més allunyada de la gent.

Arreu, des de principis de segle, el teatre líric patia a més de les mancances d'una infraestructura que li permetés gaudir de certa dignitat. Foren freqüents els

tancaments totals o parcials tant de teatres com cinemes per no reunir les condicions higièniques i de seguretat recomanables. Cal recordar que en aquells anys - i fins el 1954 – les pel·lícules eren de nitrat de cel·lulosa, altament inflamable, i que s'havia produït més d'un incendi, amb víctimes mortals; a més, els teatres en general tenien pèssimes instal·lacions, sense sortides d'emergència.

El contingut de les obres representades estaven sota vigilància. El 22 de novembre de 1907, el Governador Civil de Barcelona, rebé una queixa del “secretario de la sección de Atarazanas”, per una obra que es representava al teatre Gran Peña, a conseqüència de la qual va ser demanat el “llibret” per al seu examen<sup>536</sup>.

Tal devia ser la “demanda” de revisió d'obres i del seu tancament, que el mateix Governador Civil reconegué que caldria aplicar criteris més amplis, donant per raonament que

“...en la mayor parte de ellos (es refereix als teatres i cinemes) como sucede en la calle del Marqués del Duero encuentra el elemento obrero por coigna<sup>537</sup> cantidad distracción y esparcimiento, con la ventaja de que contribuye á su ilustración y es tiempo robado a la taberna y al vicio [...]”.

En aquests anys, les restriccions a l'esbarjo públic eren exagerades. Calia demanar permís per a tot: per a celebrar balls, vetllades líriques i musicals, ni que fossin de caire particular, per a fer cercaviles i serenates al carrer... El governador civil de torn, castigava reiteradament el teatre i els espectacles en general per tancar més tard de l'hora o per qualsevol pretext.

Al Teatre Tívoli de Barcelona, l'1 de juliol de 1909 es prohibí la representació de la sarsuela *El cine de Embajadores*, d'Antonio Viergol i música de Rafael Calleja, que havia estat estrenada al Teatro Apolo el 29 d'abril de 1908. En aquesta sarsuela, d'un acte i quatre quadres, hi figurava un número del Cabaret dels Apatxes, cosa que no degué ser del grat del censors<sup>538</sup>. L'església estava amatent a les males influències del teatre, de qualsevol tipus, i del cinema. La Junta

<sup>536</sup> Llibre d'actes de la Junta de Teatres – *Junta de teatros – Actas de las sesiones 1893-1908* – Govern Civil de Barcelona.

<sup>537</sup> Paraula gairebé il·legible i que sembla que vulgui dir això: coigna. Entenem que equival a un preu assequible.

<sup>538</sup> *Catálogo del Teatro Lírico en la Biblioteca Nacional*, registre T/ 18.343 – Número d'expedient de denúncia al Govern Civil de Barcelona, 1.609.

Diocesana presentà una denúncia el 15 de setembre de 1909, per uns cartells del Teatro Soriano<sup>539</sup>, per incitar les *bajas pasiones*.

També el Cap de la Policia podia suspendre la representació d'obres. L'abril de 1910 suspengué l'obra *La divorciada* que es representava al Tívoli de Barcelona. Aquest mateix any, l'Orfeó Donostiarra, que visità la ciutat, hagué de demanar permís al Governador per tal de col·locar una corona de flors al monument dedicat a Anselm Clavé. Les prohibicions per obres teatrals continuen: *L'heroi*, de Santiago Rusiñol i *Chopin*<sup>540</sup> foren prohibides, així com també *Un centro de mugeres* (sic) que havia de ser estrenada el 14 d'agost de 1910. El 20 de setembre de 1910, el representant de la Sociedad de Autores demanà que se suspengués l'obra d'*El país de las hadas*. El Governador Civil emeté una providència respecte a la instància presentada per Félix Iglesias declarant-se *incompetente éste Gobierno en lo que dicho Sr. Solicita respecto á la suspensión de la obra 'El País de las hadas'*, que havia de ser presentada al Tívoli, com a revista, obra de Perrín i Palacios, música de Rafael Calleja<sup>541</sup>.

Els artistes tampoc quedaven al marge de la vigilància de policies i governadors civils. L'exhibició del cos de les artistes era molt castigat. El maig de 1911, l'artista Blanca Estela rebé una multa de cent pessetes *por exhibirse en completa desnudez*<sup>542</sup>. Calia presentar al Govern Civil tots els cartells de les obres teatrals que es feien a les ciutats, fossin del gènere que fossin. A l'artista anomenada "Chelito" el Governador Civil l'imposà una multa de 400 pessetes per *haber realizado la danza de la pulga sin malla*; també reberen sengles multes les artistes "señorita Guillén" i "Las Tudelinas" per ensenyar més del compte. Així mateix l'artista "La Huvi" rebé una multa per haver representat el monòleg *El bufoque* de forma escandalosa. La "perla" de tot aquest reguitzell de multes que reberen durant aquest anys les artistes –totes elles, dones- és la que l'imposaren a la Bella Argentinita *por haber continuado en escena después de habersele roto el mallot* (sic). L'abús d'autoritat queda reflectit en aquesta multa i judici contra una artista que es va negar a *presentarse en el despacho del inspector* (sic) després de la funció.

<sup>539</sup> Actes citades. Expedient 3.993.

<sup>540</sup> *Chopin*, vaudeville d'Enric Keroul i Albert Barre, va ser traduït al català per D. Bonaplata Alentorn. A la Biblioteca de l'Institut del Teatre es conserva el llibret amb tatzades i correccions, amb tinta roja. La donació del llibret fou de Josep Santpere.

<sup>541</sup> Id catàleg, 5.495/5.497/ Acta Govern Civil de Barcelona 5.642, any 1910.

<sup>542</sup> Actes citades. Expedient 2.486.

Justament una de les “gràcies” del teatre líric, de la sarsuela, tenia com ingredient imprescindible la gosadia, la mica de “picant” i de “sal”: Era poc menys que impossible de posar en escena sense arriscar-se a rebre la consabuda multa. Algunes sarsueles d’aquest període en concret foren prohibides com *La carta del Edén* o *Los platos del día*.

El decret orgànic sobre el teatre fou aplicat, com es pot veure, de manera molt contundent sobre el teatre líric, fins a principis de segle quan el 19 d’octubre de 1913 s’aplicà el Reglamento de Policia de Espectáculos. Funcionava mitjançant una junta de vocals, la “Junta consultiva e inspectora de espectáculos públicos”, que actuava a cada província i que continuà amb vigència fins l’etapa del govern republicà. Per a aquesta funció, eren escollits els membres que es consideraven més idonis. Posem per exemple el cas del nomenament d’una mestra de Logronyo per a formar part d’aquesta junta. El govern de la província adreça al Ministre de la governació de la República Espanyola aquesta carta<sup>543</sup>

“Excmo. Sr:

Para cumplimiento del Decreto de este Ministerio de la Gobernación de su digno cargo, de reconstitución de las Juntas consultivas e Inspectoras de Teatros creados por el Reglamento de Policia de Espectáculos de 19 de Octubre de 1913, cúmpleme elevar propuesta a V.E. a favor de D<sup>a</sup> Felisa Vidaorreta Maestra Nacional, Auxiliar de la Normal de Maestras de esta Capital, para formar parte de la Junta de Espectáculos de esta provincia como vocal de la misma por ser persona competente y distinguida en las letra y en las artes.

Logroño, 7 de agosto de 1931

Excmo. Sr. (firma il·legible)”

Però de fet, qualsevol grup o entitat podia adreçar-se al governador civil o al Ministerio de la Gobernación per tal de denunciar una obra que estigués en cartell si creia que atemptava d’alguna o altra manera contra la moral establerta, l’Estat o la religió. Un dels molts exemples, fou la resposta que el Govern Civil de Toledo retornà a la Junta Diocesana de Acción Católica que havia denunciat fets que atacaven la moralitat pública en els teatres. Les obres denunciades són de teatre líric<sup>544</sup>:

“En contestación á su respetable comunicación del 23 del pasado mes de Marzo, á la que acompañaba unas instancias que fueron dirigidas á este Ministerio por la Junta diocesana de la

---

<sup>543</sup> AGA, lligall 62

<sup>544</sup> Íd, lligall 62

Acción Católica de la Mujer y Padres de Familia, de esta población, en súplica de que se adopten las medidas necesarias en evitación de que en los teatros de esta Capital se prohíban actos atentatorios á la moral pública que á su juicio de las expresadas Juntas se han cometido; me he permitido manifestar á su autoridad, que en el único Teatro que existe en esta localidad, no se han celebrado funciones mas que aquellas que se hallan autorizadas por la Superioridad y han sido representadas en los coliseos de esa Corte como son *Todo el año es Carnaval, Las aviadoras, Las Castigadoras y Las Corsarias* sin que se permita ninguna otra clase de Espectáculos.

Dios guarde á V.E. muchos años.

Toledo, 3 de abril de 1928

Excmo. Señor... (firma il·legible)”

La llibertat d'expressar-se cantant crítiques més o menys dures contra l'Estat, la moral o la religió, sempre han estat estrictament vigilades, en totes les èpoques. Molt severament observats eren els cantants, no sols de l'escena lírica, sinó qualsevol cantant de cafè que si eren dones, eren titllades senzillament de “dones de vida airada”, que era un sinònim de prostituta. Un dels molts exemples trobats sobre aquests tipus d'incidents el trobem a Ourense, al poble de Canedo, on Camilo López interposà recurs d'alçada contra la multa de 50 pessetes imposades pel Govern Civil per haver permès *actos inmorales* a la seva taverna<sup>545</sup> :

“ [...] Considerando [...] aparece probado de modo evidente que a las dos horas y treinta minutos de la madrugada [...] dos mujeres de vida alegre cantaban cuplés ofensivos a la moral y buenas costumbres [...] una marcada falta a la moral y decencia públicas [...] S.M. el Rey (q.D.g.) ha tenido a bien disponer que se desestime el recurso... 21 de marzo de 1931”.

Cantar al carrer també podia ser causa de demanda. En data de 20 de desembre de 1935, el Governador Civil de la República Espanyola, a Navarra, en aplicació del Decret de 12 d'octubre de 1933 imposà a Elias Sesma Miguel una multa de 25 pessetes per cantar en carrers públics *cantares provocativos*<sup>546</sup>.

#### **VIII.4.1. El tema de la nacionalitat a la música i al teatre**

El tema de la nacionalitat fou un dels més perseguits i afectà totes les manifestacions culturals de la societat i també, com és de suposar, al teatre líric. Durant la Dictadura de Primo de Rivera, arribà a límits quasibé ridículs en el cas de Catalunya i tal com seria ben segur en les altres nacionalitats històriques. El 12 d'agost de 1925 el president del Fomento de la Sardana de Sallent, rebé una

---

<sup>545</sup> Íd, lligall 251

<sup>546</sup> Íd. lligall 2.412

comunicació del *Negociado 1º* en la que se li demana aclareixi la seva postura sobre *el amor y respeto á España*, comunicat que reben també igual entitat de Granollers i l'Agrupación Sardanista de Barcelona. Els signes d'identitat catalana foren objecte de persecució i s'imposaren multes a organitzadors de qualsevol tipus d'activitat en el que hagués sortit una senyera.

El tema de respecte a la monarquia era també molt vigilat. El Rector de la Universitat de Barcelona rebé una ordre per la què havia d'instar als directors de les escoles per tal que pengessin el retrat del Rei. Es denegaren permisos per a ballades de sardanes<sup>547</sup> i es demanà a partits concrets que suprimissin la paraula "nacionalista" del seu nom, com al Centro Federal Nacionalista. Al president de Ràdio Barcelona se li reiterà la prohibició d'emetre *anuncios tendenciosos*. El cap de policia va manar retirar les obres teatrals *Los hijos de Faraón* i *La viña 2*.

L'ús de la llengua pròpia, que hem vist que fou una de les característiques populars més arrelades des del naixement del teatre líric, fou molt perseguit. A l'Alcalde i a l'Orfeó Vigatà se li exigí que inclogués al seu repertori cançons castellanès i al President del Comitè Directiu dels Jocs Florals de Barcelona se li demanà que *no se emplee en las comunicaciones oficiales que se redacten ni membretes el catalá*. La prohibició de l'ús del català a Catalunya sobretot en actes públics, culturals i espectacles, agreujà encara més, la situació del teatre líric. El panorama era poc menys que desolador, podent comprovar com la situació de repressió d'aquest període vers l'ús de les llengües nacionals, vers el teatre i la cultura en general, fou molt important i intensa. Pel que fa a altres nacionalitats històriques, les sarsueles amb ambients o continguts particulars i diferencials patiren aquesta fiscalització contínua.

A Catalunya, el cas més paradigmàtic el trobem en el cas de l'estrena de la sarsuela *Cancó d'amor i de guerra*. El text fou escrit per Lluís Capdevila i Víctor Mora, amb música de Rafel Martínez Valls. El nom original era *Els soldats de l'ideal*. Aquest títol, però, no agradà al Governador civil, general Milans del Bosch i la va prohibir. Van caldre els bons oficis de l'ex-senador Emili Junoy per a autoritzar-la, això sí, després de bescanviar-li el nom. I això que l'escena se situa al Rosselló, el 1793. Finalment s'estrenà al cor del Paral·lel, el 16 d'abril de 1926,

<sup>547</sup> Expedient 1.617 – Negociado 1º - Gobierno Civil

al Teatre Nou, amb gran èxit. Poc després, s'estrenà *La Legió d'Honor* del mateix autor, amb tal èxit que tots els números hagueren de ser repetits.

El teatre líric català, comptava just en el període anterior a la proclamació de la Segona República fins abans de la Guerra civil amb personalitats importants, tant pel que fa a la composició com a la interpretació. Figures del nivell de Rafel Martínez Valls o de Joan Dotras Vila en el camp de la composició, d'Emili Vendrell, Conxita Badia, Mercè Capsir o Hipòlit Làzaro en el de la interpretació. Començaven just a crear un tipus de teatre líric que era, per primera vegada, totalment parlat i cantat en català, amb música d'un nivell realment alt, amb motius i ritmes musicals propis. No sols els temes eren els que podríem incloure dins el mot "sarsuela", sinó també començaven a tenir èxit els musicals, com *Charivari* amb lletra de Josep M. de Segarra i música del mestre Demon.

Durant la Guerra civil, continuaren interpretant-se sarsueles i les companyies líriques, algunes d'elles essent els seus membres d'esquerra com l'Iris, de Mataró, organitzaran vetllades per tal de recollir diners per al Socors Roig. Avui sorprèn que persones que militaven a partits polítics d'esquerra cantessin amb tota normalitat qualsevol tipus de sarsuela, tant amb text català com castellà, tant d'ambient català com d'altres comunitats de l'Estat espanyol. Encara no s'havia produït aquest fenomen de rebuig que es crearia a partir de l'assimilació de sarsuela amb espanyolisme.

### **VIII.5. LA CENSURA AL TEATRE LÍRIC DURANT EL FRANQUISME**

La Guerra civil amb la victòria del bàndol feixista, tindria les darreres i decisives conseqüències contra tot tipus d'espectacle i també contra el gènere líric, la sarsuela, donat que se n'apropriarà de manera descarada, manipulant-la a la seva manera, despullant-la de tot contingut que no fos el "patriòtic" i propiciant que fos en endavant mal vista, en conseqüència, per la resta de persones no addictes al Règim.

Per una Orden circular de la Secretaría General del S.E. el Jefe del Estado de 19 de octubre de 1937, es donà via lliure a la creació de l'eina més poderosa de dominació ideològica que havia d'emprar el règim franquista més enllà de la mort del dictador Francisco Franco. El 18 de novembre de 1937, en plena guerra, el



“Delegado de Estado para Prensa y Propaganda” Manuel Arias Paz, creà la Junta Superior de Censura, amb seu a Salamanca i amb gabinet de control a Sevilla, dedicada a controlar les pel·lícules en exhibició. La repressió s'exercirà en dos camps: el de la fiscalització de les obres i la repressió dels artistes que poguessin ser sospitosos d'haver simpatitzat amb la causa republicana.

El període de guerra suposà l'exili o repressió de qualsevol artista, músic, cantant, compositor, director d'orquestra o de cinema que hagués pogut ser titllat de simpatitzant de la República, “roig” o maçó. Molts músics hagueren de passar per Tribunal de Depuración i patir injustos judicis, sovint amb acusacions ben “peregrines” com la d'haver compostat una marxa que *incitava al desorden*, com li passà al compositor Joan Dotras Vila. Altres s'exiliaren, com l'actriu Margarida Xirgu i no retornaren mai més. El mestre Lluís Millet hagué de comparèixer davant aquest funest tribunal. Tot el món artístic estava sota sospita.

La creació de la Junta Superior de Censura suposà que tota obra literària o cinematogràfica havia de ser sotmesa a una nova revisió, segons els paràmetres morals dels guanyadors de la Guerra civil. Des de l'any 1939 al 1981 s'obriren expedients de censura a tot tipus d'obres teatrals, àdhuc als llibrets de sarsuela. Aquestes sarsueles, que ja havien estat vistes innombrables vegades pel públic, s'hagueren de sotmetre novament a la revisió de la Junta Superior, que en mutilà frases o parts senceres. La creació de la classificació moral, de la prohibició de visió fins a determinada edat va provocar el fet de què a una obra de sarsuela no hi poguessin anar els petits amb llurs pares, com s'havia fet habitualment i conduí a un tall generacional d'estima del gènere i per tant, es perdé la continuïtat.

### **VIII.5.1. Algunes mostres de llibrets de sarsuela censurats**

A l'Archivo General de la Administración del Estado a Alcalá de Henares hi ha un nombre incomptable de llibrets de sarsueles, entre molts altres documents, que passaren censura des del moment de la seva creació l'any 1937, fins a la seva extinció l'any 1976. El primer que sobta és la gran quantitat de sarsueles que sofriren censura; aquesta afectà tant a l'obra que enguany, es recorda en la versió censurada i no l'original, com podrem veure a través d'alguns exemples. La censura franquista li manllevà tota la seva essència:

- La burla “sana” i necessària de la política del moment.
- La denúncia dels costums de la gent, dels prejudicis.
- La denúncia i retrat dels estereotips socials (fatxendes, guàrdies, pispes, castes, coquetes, castigadores, celestines, don Joans, sacerdots, militars, polítics...)
- Els girs gramaticals i frases fetes amb doble sentit, ja fos per atacar personatges de la política o de l'esfera popular...

El Ministerio de la Gobernación, a través de la Subsecretaria de Prensa y Propaganda de la Dirección General de Propaganda, en la seva branca de censura era l'encarregada de passar revisió als textos de totes les obres líriques que, obligatòriament, havien de sotmetre-s'hi. És exagerat el zel amb que elsensors s'entossudiren en veure mala intenció on no n'hi havia. Veiem a continuació alguns exemples de llibrets censurats:

**La Bejarana o la censura per temes picarescos**<sup>548</sup>:

Expedient número 746 – Teatro  
Clase de la obra... lírica  
Título... *La Bejarana*  
Autor... Luis Fernández Ardavín  
Repertorio... C<sup>a</sup> Salvador Gallego  
Entrada... 17/2/40  
Salida... 27/2/40  
Resolución: Autorizada su representación – tachaduras páginas 37 y 62.

La part censurada correspon al cor de nois i noies, de contingut clarament picaresc, en el que s'adverteix a aquestes que, al ballar no alcin massa les cames perquè se'ls pot veure aquelles parts del cos que és convenient mantenir ocultes:

*Si bailas con él,  
No alces mucho la pierna,  
Porque lo que tapas  
Te verá sin querer.  
Alza con cuidado tu refajo,  
Como debe la mujer  
Que enseñe y que tape al mismo tiempo  
Lo que todos quieren ver.*

Pel que fa a la pàgina 62, correspon al *solo* que canta el protagonista, José Luis, abans d'acomiar-se de la seva terra, Salamanca. Aquesta peça és un cant inflammat d'amor a la terra pròpia, en la que el cantant glosa els seus paisatges i personatges, entre els que hi ha estudiants, capellans, bergants i soldats, entre

---

<sup>548</sup> AGA, lligall 77.886

molts d'altres. L'al·lusió a capellans i soldats no devia ser del grat dels censors, que la va suprimir.

### **Doña Francisquita**

*Doña Francisquita*, comèdia lírica en tres actes, inspirada en l'obra *La discreta enamorada* de Lope de Vega, escrita per Federico Moreno i Guillermo Fernández Shaw, música d'Amadeu Vives, que s'havia estrenat al Teatro Apolo de Madrid el 17 d'octubre de 1923, també es veié sotmesa a censura per motius d'índole moral. Com hem explicat, situava l'escena durant les festes de carnaval de les darreries de la primera meitat del segle XIX. L'informe de la Junta de Censura del 15 d'octubre de 1968, deia així:

“La obra es conocida y creo que puede turbar a los más pequeños: líos amorosos, cambios de vestido entre hombres y mujeres y la relación padre e hijo en torno al amor por la misma mujer. El indudable lío aconseja reducir la calificación para mayores de 14 años.

Vocal sr. Martínez Ruiz”

Aquesta decisió fou resposta pels propietaris demanant que es deixés la qualificació moral per a “tots els públics”. Aquest tema de la qualificació moral, com anirem veient en diverses sarsueles, serà una de les causes de la davallada del favor del públic.

### **La rosa del azafrán**<sup>549</sup>.

Aquesta sarsuela també va ser requalificada per a majors de 14 anys per la Dirección General de Cinematografía y Teatro, a més de censurar una frase i canviar una paraula: Pàgina 6 del llibret, se censura la frase *si talmente parece un general* i a Catalina, al final del 2n acte, pàgina 38, se li diu en lloc d’“adúltera”, “coqueta”.

### **El molinero de Gamonal o la censura per disseny de gustos:**

Un altre expedient correspon a la sarsuela *El molinero de Gamonal*<sup>550</sup>. Aquesta vegada, la censura corregué a càrrec de la Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y de las JONS.

“Expediente núm. R. 2.678 – Teatro

---

<sup>549</sup> AGA, expedient 422-39

<sup>550</sup> AGA, lligall 78.001

Clase de la obra... zarzuela  
Título... *El molinero de Gamonal*  
Autor... Jesús Miguel Munguía  
Compañía... Género Chico  
Entrada... 22/12/41  
Salida... 30/12/41  
Resolución... Suspendida temporalmente”

La qualificació que acompanya a l'expedient és la següent:

“Valor literario o artístico. Totalmente nulo  
Valor documental: nulo  
Valor político: nulo  
Tachaduras (con referencia a las páginas):  
Otras observaciones: No tiene sintaxis ni ortografía. Es un engendro incalificable.  
Censor: Suárez”

Tal com es pot veure, també incidien sobre la qualitat o no de l'obra, naturalment sota els seus criteris.

### **El Tambor de Granaderos o la censura per motius religiosos:**

Un dels exemples més paradigmàtics de la censura aplicada a una sarsuela, el trobem a l'obra *El tambor de Granaderos*, lletra de Emilio Sánchez Pastor i música de Ruperto Chapí. El llarg expedient va passar tota mena de revisions de l'any 1944 fins el 1966 –vint-i-dos anys de litigi-, en què el fill, José Luna, demana que es rellevi la qualificació de majoria d'edat per a veure l'obra:

“Expediente... núm. 1.370/40  
Título... *El tambor de Granaderos*  
Género teatral... zarzuela  
Autor... Emilio Sánchez Pastor  
Empresa o compañía... Teatro Calderón de Madrid  
Entrada... 16/12/40  
Salida... 21/12/44  
Resolución: Prohibida”

El primer document d'aquest expedient és una carta del censor eclesiàstic, el capellà Mauricio de Begona adreçada a José María Ortiz, en aquests termes:

“He vuelto a leer algunas de las obras que me remites y he de decirte en cuanto a *Redención* y *Doña Diabla*- observi's els títols, ja de per sí “sospitosos” de contenir qualsevol frase irreverent, segons la seva òptica – que me remito a dictámenes precedentes... Y acerca de *El asombro de Damasco* y *El tambor de Granaderos* [...] a conveniencia de dar esas obras a sus autores [...] y que ellos mismos hiciesen una adaptación o modificación que se ajustase algo más a las normas generales de los espectáculos de hoy”<sup>551</sup>.

La Vicesecretaría de Educación Popular de la FET y de las JONS, en la seva delegació de propaganda, emet la següent resolució sobre l'obra censurada:

---

<sup>551</sup> AGA, lligall 77.918

“Resultando que sometida a lectura la obra en razón de la órden decretada por el Excmo. Sr. Vicepresidente de Educación Popular en fecha 20 de septiembre de 1943, fue prohibida por informe del censor eclesiástico que se acompaña [...] Resultando que Don Juan Carlos Pereperez, como gerente de la Compañía Teatral Titular Lírica del Teatro Calderón de Madrid solicitó la revisión de la obra [...] Considerando que una modificación de la obra resultaría imposible pues los reparos que a la misma se oponen tendrían necesariamente que subsistir a no ser que de la creación teatral en cuestión solo se conservase el título [...]

Esta Sección de Cinematografía y Teatro tiene el honor de proponer:

1º.- La ratificación de la prohibición decretada con fecha 5 de junio del presente año.

2º.- Que este acuerdo se comunique así al recurrente.

3º.- Que este fallo es firme e inapelable.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid, 25 de noviembre de 1944

El Jefe de la Sección de Cinematografía y Teatro (firma il·legible)”

L’obra, una sarsuela en un acte i tres quadres, en prosa, havia estat havia estat estrenada en el Teatre Eslava de Madrid el 16 de novembre de 1894. És a dir, que fins la data de la censura franquista havia superat la dictadura de Primo de Rivera, entre altres períodes repressius, sense cap tipus de problema. El llibret censurat amb el llapis de la censura franquista correspon a la sisena edició de la Sociedad General de Autores y Editores de Madrid de l’any 1929. Quin era el contingut de l’obra per a què la censura manés la seva total prohibició, només salvant-ne el títol? No era altre que el religiós. Es tracta d’una típica comèdia d’embolics en el que un jove es fa passar per frare amb la complicitat d’un llec, per tal de salvar la seva estimada del destí a que la té condemnada el seu oncle: fer-la monja de clausura, argument amb tot tipus d’escenes picants i equívocues. Començava l’obra amb un cor de pobres captaires que esperen que els frares els donin el ranxo, lamentant-se de la seva situació i acusant als frares de farts. Era el mateix que acusar-los del pecat de golafreria i a la nova Espanya, els frares eren ascetes i piadosos. Veiem el fragment que la censura prohibí:

Acte únic, quadre primer:

Cor de captaries

*Cuánto tardan estos frailes  
en sacarnos la bazofia!  
Como ellos estas ahitos,  
no conciben que otros coman.  
Ellos, hartos de tajadas,  
Siempre comen a sus horas  
y nosotros esperando  
una miserable sopa.*

## Escena II:

Diàleg entre el llec i Quintana. Parlen de la beguda i Quintana ostenta de la quantitat de copes que pot beure's al dia, responent-li el frare que ell només en pot prendre una:

*Quint. Pero, ¿cómo es ese trago?*  
*Lego Lo que se puede resistir sin resollar.*  
*Quint. ¡Y se aguanta mucho?*  
*Lego Debajo del agua, medio minuto; debajo del vino, lo que se quiera...*

Un altre fragment censurat correspon a l'escena VI, que corre a càrrec del solo cantat de Gaspar, número tancat de caire còmic, en el què parla de les dones. Cap al final, parla del seu amor vers una dona casada, esposa d'un arxiver i de les seves relacions – per tant, il·lícites- tot en un to de broma. Els versos censurats deien:

*[...]*  
*y el esposo, en el archivo,*  
*chivo, chivo, chivo está.*

El censor suggereix aquest canvi:

*El esposo aun está vivo,*  
*vivo, vivo, vivo está.*

Tampoc es podia esmentar les autoritats eclesiàstiques sota cap concepte:

## Escena III, entre Quintana, Gaspar i el llec:

*Lego Hay que tener paciencia y tocar el tambor unos días.*  
*Gaspar ¡Que le toque el Nuncio!*  
*Lego No sabe Su Eminencia esas cosas.*

“Nuncio” fou rellevat per “demonio” i Su Eminencia, suprimit.

## Escena IV

*Quintana, Hermanos de la Paz y Caridad y mujeres con farolillos, Gaspar y Lego, ambos de frailes, por el cuartos. Un oficial.*

Tota la primera part està censurada i tatxada la que segueix:

*Bibiana Padre Benito, deseo besarle la mano (Acercándose a él)*  
*Gaspar Tenga, hermana.*  
*Bibiana ¡Le compadezco, Padre! ¡Cuánto va a tener que trabajar con la niña!*  
*Gaspar ¡Se trabajará! ¡Se trabajará!*  
*Bibiana Por nada en el mundo quiere ser monja.*  
*Lego Así le gustan al padre Benito las chicas precisamente. Vaya, disponga el almuerzo, hermana.*  
*Bibiana Voy volando (Medio mutis).*  
*Gaspar Ya lo oyes; se resiste. (Saltando de alegría)*  
*Bibiana ¡Se me olvidaba! (volviéndose y viendo saltar a Gaspar) ¿Qué es esto?*

Lego (¡Quieto!) (A Gaspar) *¿ Que quiere, hermana?*  
Bibiana *Se me olvidaba preguntar si comerán carne.*  
Lego *Sí; en el viaje podemos comer carne.*  
Bibiana *(¡Qué rarezas tiene este Padre Benito! ¡Juraría que estaba bailando!) (Vase por el pabellón de la derecha).*

Gaspar, Lego i Bibiana

Bibiana *¡Jesús...! ¡ ya estan hechas las camas!*  
Lego *Bueno, hermanita.*  
Bibiana *Dígame. ¡el Padre Benito padece algún mal!*  
Lego *No sé, no sé.*  
Bibiana *Siempre está saltando.*

Continua una línia de senyal d'advertiment a tota l'escena fins arribar a les següents frases, que són tatxades:

Gaspar *(Qué gente más pesada!) (Una le besa la mano) (¡Que guapa chica!) (Le va a besar un hombre, y retira la mano y se la pone a otra mujer.)*  
Lego *Vamos, Padre, no se deje besar tanto.*  
Gaspar *¡Esta sí que es graciosa! (Le pone a una la mano)*  
Mujer 1ª *¡Gracias, padre! (Gaspar le toca la cara y el Lego le tira del brazo)*  
Lego *Vamos (Vanse por la izquierda)*  
Mujer 1ª *¡Me ha tocado el Padre Benito!*  
Mujer 2ª *¡Chica, no lo digas! ¡ Esto se aguanta y se calla!*

Quadre tercer

Escena I

Bibiana, Lego, Gaspar i frares

Lego *No, no es que salta; es que se exalta (por la fe. ¿No ha oído hablar la hermana de la exaltación de la fe? Pues eso es.)*

.../...

Lego *(Nos estás comprometiendo)*

Entre parèntesi, les frases suprimides.

Escena V

Els esmentats abans i don Pedro

Suprimides les frases corresponents al següent diàleg:

Pedro *¡Qué ganas tengo de ponerle delante de mi sobrina!*  
Lego *¿Sí? ¡Pues más ganas tiene él!*  
Pedro *¿Habrá llegado a su noticia de que es muy rebelde?*  
Lego *¡Échele usted a él chicas rebeldes...! ¡Las vuelve tarumba!*  
Bibiana *¿Tarumba?*  
Pedro *Quiere decir que le gustan difíciles de convencer para alcanzar con el triunfo mayor gloria de Dios.*  
Lego *Eso es; por la gloria de Dios venimos.*

Escena VI

## Entre Bibiana i Lego

*Bibiana* No es eso: cuando se vive treinta años con una mujer soltera y honrada, como yo, se la debe una indemnización.  
*Lego* ¿De daños y perjuicios?  
*Bibiana* De perjuicios nada más. Yo he desechado muchos novios.  
.../...  
*Bibiana* Si el Padre Benito le quisiera decir algo...  
*Lego* El Padre Benito tiene bastante que hacer con la niña. Pero yo me encargo de eso.

## Escena VII

Els mateixos i Gaspar. don Pedro i Luz.

*Gaspar* (Tropezando al salir del pabellón de la derecha)  
(¡Voto a Satanás!  
*Lego* (¡Que atrocidad!)  
*Bibiana* (¡Ave María Purísima!)  
*Gaspar* ¡Ah! ¡Está aquí la vieja!  
*Bibiana* (¿Pero jura el Padre Benito?)  
*Lego* (No; no señora...; no jura, es que conjura...)  
*Bibiana* (¡Ah! No se olvide de mi encargo. )  
*Pedro* (Se acerca con Luz, que no levanta los ojos del suelo) ¡Reverendo Padre!  
(Le besa la mano.) Luz besa la mano al Padre Benito. (Luz se acerca a besar la mano a Gaspar).

Entre parèntesi, les frases censurades. També dins la mateixa escena, el censor demana que es canviïn frases llatines incloses en el diàleg: *¡Dominus vobiscum!*, *Espiritu tuo*, *Per semper*.

Després de la fingida cerimònia d'exorcisme de Luz, Don Pedro demana a aquesta que doni les gràcies al padre Benito, que no és altre que el seu estimat:

*Pedro* Ven aquí, sobrina mía. Ahora que has recibido un favor tan grande del cielo, debes ir a dar gracias al Señor.  
*Luz* ¿Al Padre Benito?  
*Pedro* No, hija; al Señor, porque te ha dejado limpia del enemigo. ¿No le parece que la niña debe ir a rezar...?  
*Gaspar* De ningún modo...  
.../...  
*Lego* (Interponiéndose entre Luz y Gaspar) No; ahora no debe besar ninguna mano, porque el diablo debe andar cerca y en boca que besa entran moscas y demonios.

Tot aquest diàleg, fruit d'una típica escena d'embolics, va ser suprimit.

## Escena IX

Gaspar, Bibiana i Luz.

.../...  
*Gaspar* Déjame que te abrace por última vez.  
*Luz* ¿Pero no reparas?  
*Gaspar* ¡Me da lo mismo! (La abraza)  
*Bibiana* ¡En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo!

## Escena X



## Els mateixos i el Lego

*Lego*                    *¡Padre Benito!*  
*Gaspar*                *Estoy bendiciendo a esta hija del Señor.*  
*Bibiana*               *(La ha abrazado) (Aparte, al Lego).*  
*Lego*                    *Es que cuando echa un diablo de un cuerpo le dan ganas de saltar.*  
*Bibiana*                *Y de abrazar*  
*.../...*  
*Bibiana*                *Pero, ¿cómo tolera eso su merced?*  
*Lego*                    *Mi merced ya no respira*  
*.../...*  
*Bibiana*                *¡Que les ampare la Virgen, que me han llamado vieja!*  
Virgen va ser substituïda per “el diablo”.

## Escena XII – final

Els mateixos, Gaspar i Lego; Gaspar ja sense hàbit.

*Gaspar*                *No hace falta que nadie guíe. Aquí estoy.*  
*Lego*                    *(¡Creo en Dios Padre todo poderoso! (poniéndose de rodillas)*

Frase censurada, així com la frase llatina final de Gaspar *Ego te absolvo*, que és substituïda per *yo te perdono*. No podia de cap manera el llatí ésser emprat per a usos tan poc reverents.

Amb la quantitat de frases i escena censurades, consta de fer-se efecte del què devia quedar de la sarsuela, despullada de les escenes i diàlegs equívocs, amb tota la picardia pròpia d'una comèdia d'embolics. La veritable censura del franquisme consistia en treure la picardia de qualsevol escena divertida, convertint-la en un plat cuinat fat i sense gràcia.

## **Alma de Dios:**

Comèdia lírica de Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, amb música de José Serrano, que tingué un gran èxit des la seva estrena esdevinguda el 17 de desembre de 1907 al Teatro Cómico de Madrid. *Alma de Dios* va resultar un èxit clamorós, tan immens que es van donar centenars de representacions consecutives. Segons l'escriptor José Alfaro, testimoni excepcional d'aquella estrena, les tres obres líriques que van suposar un èxit ressonant foren *La Gran Vía*, *El duo de la Africana* i *Alma de Dios*<sup>552</sup>. Segons opinió de l'escriptor l'obra gaudia d'una música inspiradíssima del mestre José Serrano. Diu a les seves pròpies memòries que

<sup>552</sup> Alfaro, José, *Madrid. Primera década s. XX* – Editorial Magisterio Español, Madrid 1979

“...no pude verla por primera vez hasta medianos de enero de 1908. Era difícilísimo encontrar localidades al precio de taquilla (una peseta) y los revendedores que pululaban por los alrededores del teatro [...] pedían seis reales y hasta dos pesetas [...] Volviendo al estremitoso éxito de la obra que nos ocupa, el Teatro Cómico se veía lleno hasta los topes en la cuarta sesión y asistimos a ella varias noches hasta aprendernos de memoria sus números musicales”<sup>553</sup>.

Tal fou el nombre de sessions que es feren d'aquesta obra lírica que l'ase que sortia en escena, segons explica José Alfaro, s'havia après a la perfecció les seves entrades i sortides<sup>554</sup>. Una altra de les anècdotes divertides que explica aquest espectador d'excepció fou que la funció de “benefici” es destinà no per a cap actor de la companyia, com era habitual en una obra d'èxit, sinó a benefici de l'ase<sup>555</sup>. Malgrat l'enorme èxit que l'obra havia obtingut anys abans, arribà l'ordre de revisió de 17 d'agost de 1942, on hi ha censurat un diàleg entre Don Matías i un acòlit:

*Matías*            *Oiga, hermano, ¿Esa botija es de agua bendita?*  
*Acólito*           *¿Por qué lo pregunta?*  
*Matías*            *Por si puedo beber.*  
*Acólito*           *A la iglesia se viene bebido.*  
*Matías*            *¡Caray! ¡Pues es la primera vez que lo oigo!*

També hi ha censura ben clara pel nom que té el nen gitanet, a qui diuen “Niño Jesús” i a qui exigeixen un canvi de nom.

L'escena II, a la pàgina 13, que succeix dins l'església, és totalment il·legible a causa de les tatxadures.

En el mateix expedient hi consta una carta de Pablo Luna en el que s'humilia demanant *de su justo corazón* l'autorització d'apta per a menors de 14 anys, que es rebutjada.

<sup>553</sup> Cal recordar que les funcions de teatre líric arribaven a quatre al dia, que començà amb la famosa coneguda com “la cuarta de Apolo”, sessió per a noctàmbuls i per a presentacions arriscades d'obres noves.

<sup>554</sup> A l'obra, els gitanos intenten vendre un burro a uns païos, amb tota mena de lloances de l'animal.

<sup>555</sup> La sessió de “benefici” es dedicava a un actor o actriu de la companyia, que aconseguia així uns emoluments addicionals al seu sou, en un moment en què la jubilació era encara un tema impossible. L'anècdota té molta gràcia, donat que els actors principals d'aquesta obra lírica foren ni més ni menys que la famosa Loreto Prado i Pedro Chicote.

### **Lola Montes, o la censura pels temes polítics:**

Uns dels temes rigorosament prohibits per la censura era aquells que feien referència a la política, com és el cas d'aquesta sarsuela, llibret de Fiacro Yráyzo<sup>556</sup>.

La Vicesecretaria de Educación Popular de las FET y de las JONS, signa a Madrid, el 13 de gener de 1945 aquest expedient de censura:

“ [...]”

RESULTANDO que con fecha de 23 de agosto último esta Delegación nacional de Propaganda, decretó la prohibición de la obra titulada *Lola Montes*, original de F. Yráyzo, fundamentando la prohibición por motivos de índole moral, según informe que se adjunta de D. José M<sup>a</sup> Ortiz.

RESULTANDO que por escrito dirigido al Excmo, Sr. Vicesecretario de Educación Popular, por D. Gustavo Villasante y Gonzalez, como gerente de la Cía. Lírica de Matilde Vázquez, se interpone recurso de alzada contra el dictamen recaído, por ser la representación de dicha obra de sumo interés para la Cía. que representa.

CONSIDERANDO que siendo atendible la petición hecha por D. Gustavo Villasante, en solicitud de la revisión de la obra a que se refiere el presente expediente, se da curso legal a la misma.

CONSIDERANDO que dada nuevamente la obra a lectura al censor eclesiástico, éste estima, que si se atiende solamente a la parte moral de la obra, se saca en conclusión que las consecuencias serían nocivas, todo ello según informe que se acompaña.

En su consecuencia, esta Sección de Cinematografía y Teatro, visto dicho informe, considera que debe prohibirse y por lo tanto propone:

1º.- La prohibición de la obra original de Fiacro Yráyzo titulada *Lola Montes*.

2º.- Que este acuerdo sea comunicado al interesado .

Por Dios, España y su Revolución Nacional Sindicalista.

Madrid, 13 de enero de 1.945

A. Fraguas -

(Jefe de Sección)

David Jato (Delegado Nacional de Propaganda)”

Gabriel Arias

(vicesecretario)

Però de la lectura de l'informe emès pel censor Padre Constancio Aldeaseca, se'n desprèn ben bé unes altres motivacions per a la seva prohibició:

“Obra del género frívolo y en algunos pasajes picaresca. Con todo, si se atiende solamente a la parte moral, estimo que podría tolerarse. Politicamente, salvo mejor criterio, tal vez resulte inoportuna y nociva. Inoportuna porque en ella reviven escenas que no conviene recordar: el pueblo y las tropas fraternizan en el común empeño de derribar la monarquía. Un General

---

<sup>556</sup> AGA, íd. lligall

español, un Ministro de la Guerra de Su Majestad, dirige la empresa revolucionaria eficazmente por móviles amorosos, egoistas y rivales de los del Monarca. Ministros y diplomáticos aparecen afanosamente empeñados en buscar a su monarca, anciano y viudo, una favorita. Esta, y en intrigar en su provecho, parece ser la única obligación de su elevado rango. Aunque el argumento no sea político, la política queda mal parada. Haciendo reír la obrita enseña esta verdad amarga: “La política es un juego serio en apariencias, en beneficio exclusivo de quienes mandan y gobiernan”. Creo que esta conclusión y sus consecuencias sean nocivas”.

No cal pas cap tipus més de comentari. L'escrit parla per si sol.

### **VIII.6. CAUSES DEL TRENCAMENT DEL RELLEU GENERACIONAL DEL PÚBLIC**

El Reglament de Policia d'Espectacles Públics, de 3 de maig de 1935, va fixar l'edat de setze anys com a límit entre els espectacles públics autoritzats per a tots els públics i per als reservats a majors d'aquesta edat. El límit d'edat havia estat rebaixat als catorze anys per Ordres de data de 24 d'agost i 14 de desembre de 1939, restablerta l'ordre anterior en data de 29 d'octubre de 1949, i finalment el 30 de novembre de 1954. Amb la creació de la censura franquista i en concret, de la qualificació moral, continuaria una classificació “moral” que duraria llargues dècades: *Autorizada para todos los públicos*, *Autorizada para mayores de catorce años* i *Autorizada para mayores de dieciocho años* i que posaria un altre pal a la roda de la renovació generacional pel que fa al gust per un espectacle determinat, en concret, per a la sarsuela.

Fins llavors als espectacles hi anava la família sencera. Bona part de la generació que durant la guerra era encara infant, recorda que els pares o avis els portaven tant al cinema com al circ, com a altres espectacles musicals, entre ells, la més popular i assequible a tots: la sarsuela. De sobte, amb la qualificació moral, pares i fills o nets, deixaven de poder compartir el mateix espectacle, tant si era cinematogràfic com teatral. Els infants, que filtren a través dels grans la veritable essència de les coses, de les coses mig amagades expressament, de la veritable *substancia y enjundia* de la que ens parlava Vázquez Montalbán, deixarien d'identificar-se en un mateix espectacle. S'havia imposat un espectacle per adults, qualificació més que arbitrària, com veurem, i per a infants. El mal fet per aquesta rasa generacional seria irreparable. Els infants, no avesats a aquest espectacle, deixarien ben aviat d'apreciar-lo.

En el següent document, una carta de la vídua del llibretista Emilio Sánchez Pastor, rau un dels problemes que afectaren més greument la continuïtat de la sarsuela que en data de 4 d'octubre de 1955, tramet aquesta petició:

“Ilmo. Señor, Don Manuel Torres López – Dirección:

ruego a Ud. Se sirva disponer que las obras *El Tambor de Granaderos* y *El Monaguillo*, que la censura ha clasificado como no aptas para menores, quizá debido a alguna confusión, sean representadas para todos los públicos. Dándole las gracias anticipadas, queda de Ud su afma.

Vda. de Sánchez Pastor”<sup>557</sup>.

Aquesta carta serví per a què es trametés de nou el llibret al censor eclesiàstic Avelino Esteban Romero, qui trameté al Jefe de la Sección de Teatro de la Dirección General de Cinematografía y Teatro del Ministerio de Información y Turismo de Madrid la següent resposta:

“Informe acerca de la zarzuela original de Emilio S. Pastor *El Tambor de Granaderos*: El ejemplar que me han remitido para examinar traía ya hechas algunas correcciones – totes les que hem vist detallades anteriorment, en gran quantitat -, a lápiz colorado, en las páginas 7-11-19-30-32-34-35-37-38-38-41-42-44-45-46 y 47.

Subscribo todas esas correcciones o supresiones<sup>558</sup>, unas por incorrectas, irreverentes o muy equívocas, lo que les daría una indiscutible versión e interpretación maliciosas y provocativas, mucho más teniendo en cuenta que actuan en ellas personajes representativos de religiosos.

En el sentir del que suscribe lo más delicado de esa obra no son, con todo, esas frases aisladas, más o menos ocurrentes y atrevidas. Es el hecho total en la trama de la misma, y por lo tanto insuprimible, de que aparecen en la escenas dos religiosos cuya actitud y proceder no queda en el buen lugar que su carácter exige. Y de tal manera fáciles a una interpretación ridiculizadoras, que será muy difícil que los actores lo puedan evitar en esos papeles, que por otra parte, parecen exigir esa comicidad. De manera que aun suprimidas esas frases más fuertes y equívocas, no es posible suprimir del todo esa otra inconveniencia. Hoy no se ocurriría a un autor solvente llevar a escena esos personajes para ridiculizarlos. La obra que examinamos es de 1894. Y aquí estriba la gran dificultad: acoplar un ambiente de entonces al nuestro, oficialmente, al menos, tan distinto.

Por nuestra parte no hemos añadido ninguna corrección nueva a las que ya traía el ejemplar adjunto, como hemos indicado. Pero llamaríamos la atención al director de escena sobre la manera de interpretar el papel de los dos religiosos, a fin de evitar la ridiculización o noñería, tan nociva la una como la otra para el buen nombre de la vida religiosa. Esto es, creemos, importante, porque la censura eclesiástica reaccionaría rigurosamente contra la escena irreverente de representar a personas y cosas sagradas en la escena. Hemos señalado con una línea colorada,

---

<sup>557</sup> Id. lligall 77.918

<sup>558</sup> El subratllat és del censor.

marginal, las páginas 8 y 9, en una parte que también puede prestarse al ridículo de la oración para que sea interpretada con toda corrección”.

Queda palesa quina era la clau del conflicte: no es podia tocar amb certa burla un tema religiós, que havia estat representat sense conflictes des del 1894. I estàvem a l'any 1955! Continua posant-se de manera evident que la censura no feia més que mutilar tota la gràcia i picardia que gosés oferir-se en una sarsuela. La qualificació moral *para mayores* tindria unes conseqüències per al teatre líric molt més greus de les que es podien suposar, ja que el tall generacional entre pares i fills no seria reversible. Així ho entengué el fill de Pablo Luna, que l'any 1966, en què encara estava vigent la qualificació moral de *para mayores*, s'adreça al director general de Cinematografía y Teatro en aquests termes:

“José Luna Rodríguez, mayor de edad, con domicilio en Madrid, calle de Granada número 14, a V.I.

EXPONE: que proyectando poner en escena, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, la obra *El Tambor de Granaderos* y estando dicha obra solamente autorizada para mayores, lo que supone una gran repercusión en la asistencia del público, que desea ver estas joyas líricas en compañía de sus familiares en las que siempre hay menores de edad como se ha venido observando en la presente temporada con las obras anteriormente representadas, y por esta circunstancia no se les pudo permitir su entrada en la Sala.

Siendo ya difícil el sostenimiento de una temporada dedicada unicamente a este género, que es ya para minorías, aunque entre estas sea un género con una estimable preferencia, si a las dificultades ya conocidas se le añade esta de la edad, si se tiene en cuenta, sobre todo, que son obras de escasa peligrosidad, no solo por su brevedad en el diálogo sino porque esta es casi todo *blanco* si lo comparamos con las obras del género de comedia o dramático, es por lo que eleva a V.I. este escrito, para que teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto y observen al propio tiempo que todas las zarzuelas y sainetes del repertorio no fueron examinadas por la actual Junta de Censura Teatral, y que su autorización procede de muchos años atrás, se digne por todo ello, dar las órdenes oportunas para que sea considerada la clasificación de esta obra y en

SÚPLICA de que sea autorizada como apta para todos los públicos.

Es gracia que espera alcanzar de V.I. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 2 de julio de 1966”

Són obvis els comentaris a la carta. La claredat amb el José Luna anticipava ja el final definitiu de la sarsuela era evident. La sarsuela no podia ser res més que una mostra d'un pretès folklore basat, aquesta vegada sí, en l'”espanyolada”, en tot el ventall de tòpics tant pel que fa a personatges com per la forma d'expressió.

### VIII.7. L'AUTOCENSURA

Tan greu era l'aplicació de la censura vers qualsevol obra, ja fos teatral o cinematogràfica, que molts directors i empresaris optaren per censurar ells mateixos l'obra per evitar la seva total prohibició o la rebaixa a majors de 14 anys, que feia baixar el públic en gran nombre d'assistents.

*Los claveles* de José Serrano<sup>559</sup> que havia de representar-se el 9 de gener de 1972, és una d'aquestes obres autocensurades. El director del col·legi Latino-Español, envià una instància en la que manifest que [...] *se han eliminado todas aquellas frases y situaciones que pudiesen resultar un tanto equívocas* [...] <sup>560</sup>.

Tal com assegura Marc Ferro *la utilización y la práctica de escritura específicos se convierten[...] en armas de combate [...] de la sociedad que las produce y la sociedad que las recibe. Esto se delata de entrada por la censura, entendiendo por esto cualquier forma de censura, entre las cuales la autocensura no es la menos importante*<sup>561</sup>. A la nova Espanya, tothom començava a aprendre els nous valors imperants, a força d'ensopegades. Qui volia treballar en aquest o altre camp de la producció artística, s'havia de junyir rigorosament a les normes morals establertes. Es podia temptar la sort, però hom sabia que el seu guió seria rebutjat. Amb poc temps, la postguerra ensenyà als productors quines obres i sota quins estereotips havien de treballar, en uns estrictes paràmetres de limitació de la creativitat. L'autocensura era doncs, més que evident. La causa de que finís la sarsuela, en versions teatrals o fílmiques va ser la censura, que l'anà despullant de tot era que formava la seva substància: ironia, sàtira, picardia, crítica social, política.

No és gens d'estranyar que en aquestes condicions la sarsuela anés perdent, mica en mica, el favor del públic, favor del que n'havia gaudit durant cents d'anys, malgrat la competència amb altres espectacles, especialment els visuals i fantasmagòrics, els de circ i varietés... No fou, doncs, l'arribada d'un altre gènere popular, de masses, el cinema, qui la va arraconar. Pel contrari, hem vist reiteradament que justament fou el teatre líric qui va aportar la més ingent

---

<sup>559</sup> AGA lligall 71.378

<sup>560</sup> Íd. Lligall.

<sup>561</sup> Ferro, Marc, op. cit.

quantitat d'arguments al cinema, en obres rodades una i altra vegada per les preferències del públic i impuls en l'experimentació de so i imatge.



## CAPÍTOL IX

### IX.1. LA CENSURA EN ELS FILMS DE SARSUELES

Des del seu naixement, el cinema, a causa de la manca de recolzament dels poders fàctics, intel·lectuals, econòmics i religiosos – aquests darrers, d'important domini a l'Estat espanyol -, fou considerat un veritable perill per al públic per l'enorme influència que hi exercia. És sorprenent que en aquells moments inicials no volgueren aprofitar el cinema com a eina educativa, cosa que sí farien més endavant quan descobriren en ell un aparell magnífic de domini ideològic de les masses. S'acusà al cinema de ser la causa de tot tipus de mals i d'incitació a les més baixes passions. Per aquest motiu, des del principi, el cinema restà sota sospita i tot just començava a caminar aquest nou art, ja s'aplicà la primera Real Orden de Censura Previa de 29 de novembre de 1912, per la qual tots els films havien de ser sotmesos a l'aprovació dels governadors civils de cada província. El 1913 el Ministro de Instrucción Pública, per Real Orden, establí el Reglamento de Espectáculos en que també es mantenia la premisa de censura prèvia<sup>562</sup>.

Molts intel·lectuals foren la causa de que s'apliqués censura sobre el cinema per opinar que el cinema era un estri abjecte i embrutidor dels ciutadans; com a molt, un entreteniment i mai un possible estri educatiu. Campanyes furibundes de Ramon Rucabado, Santiago Rusiñol, Eugeni d'Ors entre molts altres de coneguts, però també pels sectors més reaccionaris de cada localitat que expressaven la seva posició anti-cinema a través de la premsa local, afavoriren que les autoritats apliquessin aquestes lleis restrictives que foren vistes per altres intel·lectuals més lliberals com Gabriel Alomar, Adrià Gual, Vicente Blasco, Jacinto Benavente, com un veritable atemptat a la llibertat.

Alguns exemples, extrets de les publicacions locals, donen fe de la virulència dels atacs al cinema:

De la publicació *Lo pensament Marià*, que començà a editar-se el 1907, n'extraïem aquestes frases amb les que deixa palès el seu desig moralitzant de la joventut catòlica i els perills del cinema:

---

<sup>562</sup> González, P., *Història del cinema a Catalunya*, Els llibres de la frontera, 1986, pàg. 73

“ [...] les energies vigoroses s’esmersen per desgràcia per l’immoralitat nodrint un sensualisme corruptor que degrada l’home, projectantombres en sa intel·ligència y omplenant de runes son pobre cor (sic)”.

Curiosa l’al·legoria de la foscor de les sales de cinema amb llurs efectes obscurs en les ànimes dels espectadors. Molts anys més tard, aquesta publicació persistia en les mateixes tesis de rebuig del cinema:

“Avui encara tenim multitud de famílies que viuen apartades del cine i precisament elles constitueixen allò més florit i orgull de l’església. Per elles, i donat l’estat actual de la producció cinematogràfica, la intransigència és justificable”<sup>563</sup>.

“Aquest problema comença a preocupar seriosament a molts països - referint-se als efectes del cinema- Molts altres problemes que es presenten tant a l’ordre moral com social tenen un lligam bastant perceptible amb l’art de la pantalla. La precocitat maliciosa dels infants, la corrupció dels costums en els grans, l’anorreament del principi d’autoritat, l’augment de la criminalitat, la manca de natalitat, problemes paorosos i difícils pels estats, tenen una causa importantíssima en el cine. Els catòlics han de començar a moure’s organitzant-se davant els estralls de l’art mut”.

Com es pot veure, el cinema era gairebé la causa de tots els mals de la Humanitat, fins i tot de la manca de natalitat.

A aquestes opinions tan contràries al cinema, venen també afavorides per les encíclicques sobre el cinema dictades pels Papes Pius X, XI i XII contràries al mateix, com es veurà a continuació.

## **IX.2. LA INFLUÈNCIA DE L’ESGLÉSIA CATÒLICA**

La postura negativa de l’església catòlica fou un altre gran impediment per al desenvolupament lliure del cinema que veia un perill en l’exhibició de certs films o de coses tan naturals com un bes. Al respecte, Imperio Argentina definia el cine espanyol com un *cine sin besos*, ja que sempre es tallava en el moment en que aquesta acció just s’insinuava<sup>564</sup>. Pensem que a la dècada dels anys vint, en què

---

<sup>563</sup> *El pensament Marià*, Mataró, publicació bisetmanal, articles seleccionats de l’any 1907 al 1929.

<sup>564</sup> Segons el testimoni oral de Francesc Soler i Canton, el seu oncle-avi Quico, que exercia de pegot en una vella sabateria, aconseguia arrodonir el seu ífim sou fent d’operador de cinema els diumenges en diverses sales de la ciutat de Mataró. Una d’elles era la de la Sala Cabanyes, on els seus propietaris pertanyien a la més retrògrada ideologia dretana i catòlica. Una de les poques diversions que l’oncle Quico ofería al seu nebot consistia en “anar a retallar petons”. Així el petit Francesc i l’oncle, van aconseguir un bon nombre de seqüències de besos “estrangers”. Si alguna escena “inconvenient” se li passava a en Quico, la mà del capellà damunt el raig lluminós del film impedia que el públic pogués “contaminar-se” de tan pecaminosa escena. A en Quico això li suposava un forta esbrancada al final de la sessió. Si algun film ha sabut retratar aquest fet, malgrat la llunyania territorial –Mataró i una illa d’Itàlia- ha estat *Cinema Paradiso* de Giuseppe Tornatore

aquest art està en plena etapa de desenvolupament, l'església a l'Estat espanyol tenia un total de 30.000 capellans, 20.000 monjos i 60.000 religioses, que era omnipresent en els mitjans de comunicació i que dominava bona part de l'educació. La seva postura contrària al cinema fou una més que evident posició de censura. Tampoc no es pot oblidar la seva participació directa en els comitès de censura creats des del 1937 per la Junta de Censura a Burgos, que començà a aplicar les seves lleis restrictives a tots els films que s'exhibien als cinemes.

La posició de l'Església Catòlica, entesa com un ens de grans poder, si més no, a l'Estat espanyol, fou decisiva per al nou art. Mai veié amb massa bons ulls la progressiva implantació d'aquell nouvingut art del qual, a diferència d'altres moments històrics, no en detentava en absolut el control.

Del Papa Lleó XIII (1873-1903) es desconeix quina fou la seva postura envers el cinema, doncs tan sols es té una fotografia d'ell beneint un aparell Biograf-Mutoscope. Se sap que Kennedy Dickson, per encàrrec de la casa Edison, va filmar els jardins pontificis i les seves rodalies així com al mateix Lleó XIII i que es varen rodar varis films d'ell passejant pels jardins del Vaticà, films que van ser exhibits a les sales de cinema comercials.

Durant els darrers anys de la vida de Lleó XIII i els primers de Pius X es van filmar nombrosos films de tema religiós: *Passions, Processó a Lourdes* (1896); *Crist caminant damunt les aigües* (1889); *Joan d'Arc* (1900); *Vida de Crist* (1899)...

Durant el mandat dels Papes Pius X, XI i XII es proclamaren des de decrets a encíclics adreçades a allisonar, aconsellar o prohibir, depenent del tarannà de cadascun d'ells, sobre el cinema i les normes a complir.

Sota el mandat de Pius X (1903-1914) el cinema comença la seva infantesa. Durant aquesta època, alguns sacerdots aprofitaren el nou invent per a donar a conèixer dins l'església "dramas sagrats", sobretot a la Quaresma i Pasqua. Pius X publicà un decret per sobre les projeccions cinematogràfiques el *Decreto de la Sagrada Congregación Consistorial sobre la proyecciones cinematográficas*, de 10 de setembre de 1912 en el què prohibeix que s'emprin en recintes "sagrats" per a qualsevol tipus de projecció:

---

premi Especial del Jurat a Cannes 1989. En veure-la, l'infant, avui ja home d'edat avançada, no va poder menys que sorprendre's i emocionar-se per la similitud del fet.

“En estos últimos años se han tenido con frecuencia proyecciones cinematográficas en la Iglesias. Esto, aunque se ha hecho con el piadoso deseo de ayudar a la instrucción religiosa de los fieles, sin embargo, ha parecido que dar lugar facilmente a peligros y inconvenientes [...] considerando que los edificios consagrados a Dios [...] no se deben emplear para otros usos [...] estimaron que se debían prohibir en las iglesias todas las proyecciones cinematográficas”.

Aviat començà a despertar inquietuds des del punt de vista de la moral. També va prohibir als eclesiàstics l'assistència als cinematògrafs on assegura que *no pocas veces se ofende a la religión y a la moral*. Amb la publicació d'un Decret de 1909, es comminà als sacerdots a deixar d'assistir al cinema, amenaçant amb les penes catòliques habituals i fins i tot amb la suspensió *a divinis* dels infractors del decret.

Pius XI (1922-1939) va dedicar al cinema varis discursos i en va tractar ensems a les encícliques *Divini Illius Magistri* sobre l'advertiment als joves sobre els perills del cinema:

“ [...] Es también necesario dirigir y vigilar la educación del joven blando como la cera para doblarse al vicio [...] cuanto más han aumentado las ocasiones de naufragio moral y religioso que la juventud inexperta encuentra en los libros [...] y en los espectáculos del cinematógrafo [...]”.

*Casta Connubi*, sobre el matrimoni, davant les escandaloses escenes que es veien en el cinema, on s'incitaven les baixes passions, quan no a l'adulteri, les relacions il·lícites, feia el següent advertiment:

“ [...] Al ponderar la excelencia del casto matrimonio [...] depuesto todo sentido de pudor, lo mismo de viva voz que por escrito, en las representaciones de todo género [...] y en el cinematógrafo...”

També publicà l'encíclica *Vigilanti Cura*, adreçada específicament al cinema.

Pius XII (1939-1958) té vèries actuacions destacades en el camp del cinema: la seva encíclica *Miranda Prorsus* (1957) i dos *Discursos* sobre el *Film Ideal* (1955) que són unes clares orientacions del com haurien de ser i quin contingut haurien de tenir els films per a ser considerats positius per a la societat.

La postura més progressista sobre el cinema va ser empresa pel Papa Joan XXIII. Conscient de la importància que tenia aquest art i creient en la possibilitat d'aprofitar-lo com a eina de progrés social, va convertir-se en un aliat favorable<sup>565</sup>.

---

<sup>565</sup> Essent Joan XXIII Patriarca de Venècia havia pres part a la Misa del Cine, organitzada dins el marc de les famoses Fires Cinematogràfiques Internacionals, amb al·locucions pronunciades el 1953, 1955, 1956, 1957 i 1958.

Va manifestar la seva preocupació pel cinema en el document *Boni Pastoris*, el primer document personal del Papa sobre el cinema (22 de febrer de 1959), reorganitzant la Comissió Pontifícia per al Cine, la Ràdio i la Televisió, el Discurs al Consell Directiu de l'Associació Catòlica d'empresaris del Cine entre molts documents i una Carta de la Comissió Pontifícia del Cinema, per a demostrar el seu interès pel cinema. Joan XXIII fundà la Fimoteca Vaticana<sup>566</sup>.

Apart de la postura general pontifícia i universal de l'església catòlica sobre el cinema, cal tenir present la postura més concreta de l'espanyola que prengué postures totalment reaccionàries, recolzades pel poder, en una Espanya en què hi ha hagut més etapes de repressió que de llibertat, etapes en què qualsevol cosa era pecat i ofensa a la moral. No es pot oblidar el paper de l'església en la participació de la censura contra qualsevol activitat i de tipus d'espectacle públic, ja fos teatral, líric o cinematogràfic al llarg de totes les èpoques. Tampoc es pot oblidar la seva ominosa participació en la censura franquista, mutilant film rodats en anys precedents a la dictadura del general Franco i prohibint tot tipus d'escenes considerades pecaminoses o atemptatòries contra la moral, evidentment, la seva.

### **IX.3. LA CENSURA PRÈVIA DELS FILMS**

La Real Orden sobre Censura prèvia de pel·lícules de 29 de novembre de 1912 i el Reglamento sobre Espectáculos de desembre de 1913, acabaren de donar un cop de mà a la tesi de què el cinema era quelcom perillós que calia vigilar de prop, sobretot perquè podia ser capaç de subvertir l'ordre i la moral establertes. Els executors de la moral burgesa, mentre criticaven el cinema, explotaven la classe treballadora amb sous baixos, impediè l'accés lliure i la regularització de l'educació de les classes més desfavorides, permetien el treball als infants amb llargues i extenuants jornades laborals, mantenien una moral hipòcrita defensant a capa i espasa la institució familiar –que compartien com era molt freqüent, altres formes de relacions afectives i sexuals fora de l'àmbit familiar- es van erigir en defensora de la campanya de control al cinema. Els representants de la moral, el clergat i tot tipus de sectors reaccionaris, trobaren en els governadors civils uns

---

<sup>566</sup> Garmendia de Otaola, V.A, *Enquirion Cinematográfico Pontificio*, Bilbao, Editorial El mensajero del Corazón de Jesús, 1960

aliats incondicionals als quals podien traslladar tot tipus de denúncies, tant pel contingut de les cintes com pels anuncis i cartells.

Durant el període de la Segona República, sota el govern de Niceto Alcalá Zamora, segons l'Estatut aprovat el 1932 que rebaixava sensiblement les aspiracions del que fou redactat a Núria el juny del 1931, atorgava a la Generalitat la legislació en matèria d'espectacles públics. Aquest fet, li conferia per subrogació la funció d'exercir la censura sobre tot allò que tingués a veure amb els espectacles públics i per descomptat, sobre el cinema<sup>567</sup>. La Conselleria de Governació fou l'encomanada a portar a terme tal competència.

#### **IX.4. LA CENSURA CINEMATOGRÀFICA DURANT EL FRANQUISME:**

L'exercici més brutal de censura, més generalitzada i amb amplis mecanismes, organitzats i dotats de recursos, aplicat al llarg de tota la història del cinema espanyol, fou sens dubte, quan amb el resultat de la Guerra civil espanyola, el bàndol feixista posà en marxa una eina més de dominació ideològica al seu servei. Tal com s'ha vist en el capítol anterior, per Orden Circular de data de 19 d'octubre de 1937, la Secretaría General del Su Excelencia el Jefe del Estado, crea, per mitjà del Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, Manuel Arias Paz, la Junta Superior de Censura, el 18 de novembre del mateix any.

Amb aquest estri creat per a reprimir qualsevol desviació ideològica ja fos d'índole política, religiosa o moral a la nova Espanya que Franco volia imposar, tota obra de creació literària, musical o de qualsevol forma d'expressió artística podia ser censurada en part o prohibida totalment segons els nous paràmetres establerts. Ja hem vist, pel que fa al teatre líric, les nefastes conseqüències que començaven a generar-se, en un gènere que com la sarsuela, tenia com un dels ingredients bàsics la sàtira, la ironia i la picardia. En el capítol anterior, s'ha pogut veure com va ser d'intens el setge vers la sarsuela, reduint les obres a productes molt sovint

---

<sup>567</sup> A l'Estatut que el 1932 fou aprovat a les Corts de Madrid, es reduïa la competència legislativa catalana, preveia la designació de delegats del govern central per a controlar les decisions de la Generalitat, sostreïa a aquesta la competència exclusiva sobre l'ensenyament i implantava el bilingüisme. Catalunya sempre estava sota sospita vers un possible desig federalista. Aquest breu parèntesi de breu aparença d'autonomia, encara que descafeïnada, s'acabà quan l'exèrcit franquista entrà en terres catalanes. La llei del 5 d'abril de 1938 l'abolí definitivament. Haurien de passar moltes dècades i patiments abans Catalunya no recuperés una minsa part del què havia sigut el darrer Estatut. Extret del *Diccionari d'Història de Catalunya*, edicions 62.

mancats de l'element imprescindible, convertint-lo en un espectacle fat i sense gràcia.

#### **IX.4.1. Exemples de films de sarsuela censurats**

Fins ara, era una idea força generalitzada que els films amb arguments de sarsuela, no sols representaven els interessos del règim franquista en mostrar una “Espanya de pandereta”, cançons i finals feliços, sinó que, per descomptat, no havia estat sotmeses a cap tipus de censura. Veurem que això no sols no fou així, sinó que els arguments de sarsuela es veieren greument afectats, mutilats i malmesos per les Juntas de Censura que mirà amb lupa cada escena, cada frase, com qualsevol altre film. Els resultats, en els cas dels films de sarsueles, no podien donar uns resultats més penosos.

Amb l'ocupació de les zones republicanes per part de les tropes feixistes, s'aplicava l'automàtica confiscació dels films que poguessin estar en circulació. La censura s'aplicà a obres ja rodades i que estaven en exhibició durant la guerra i sobre les noves produccions. En primer cas seria el del film *Carceleras* (1932) d'Exclusivas A. Cabrera que fou confiscada del mateix cinema on s'exhibia, tal com diu el rebut lliurat pel Ministerio del Interior, Junta Superior de Censura cinematográfica<sup>568</sup>:

“He recibido del Cine Avenida la película en ocho rollos, titulada *Carceleras*.

Burgos, 28 de junio de 1938 – Año Triunfal

El secretario : Rufino Sánchez”

Però el lliurament d'un rebut pel material confiscat no era, ni de bon tros, el que es va aplicar a totes les zones ocupades pels exèrcits franquistes. Veiem quin tipus de funcionament imperava en la majoria de casos i la forma concreta com es va portar aquesta confiscació de béns a Barcelona, entenent que la confiscació va abastar no sols els films, sinó tot tipus d'aparells i materials cinematogràfics:

“El 26 de gener de 1939 les tropes del general Franco entraren a Barcelona [...] D'acord amb les ordres sobre el Régimen Especial de Ocupación [...] el general encarregat de la seva aplicació, Eliseo Álvarez Arenas, procedia per una banda a la confiscació de tot el que pogués ésser base per a la producció cinematogràfica i manava el tancament de les sales de espectacles [...]

<sup>568</sup> Ministerio de Cultura, Madrid, lligall 32.807

testimonis presencials (afirmen) com, tant als Orphea com els Lepanto foren saquejats i com camions de l'exèrcit carregaren màquines i materials amb destinació desconeguda i sense firmar albarans de lliurament".<sup>569</sup>

Amb la llei de censura, s'havia de sotmetre el guió a aprovació de la Subsecretaría de Prensa y Propaganda del Ministerio de la Gobernación, en la seva "Rama de Censura", per a que donés la prèvia aprovació per al rodatge del film. A tall d'exemple, pel rodatge de la sarsuela *La alegría de la huerta* s'adreça José García Álvarez al Jefe del Departamento Nacional de Cinematografía amb aquests termes:

"José García Hernández, mayor de edad, casado, abogado [...] Que someto a esa Jefatura, en su Sección de Censura del Servicio Nacional de Propaganda, Negociado de Cinematografía, la adaptación y guión de la obra, zarzuela *La Alegría de la huerta*, para que, una vez aprobada, se me autorice a afectar los trabajos de filmación de la misma, con la obligación, por mi parte, de someterme a todos los requisitos establecidos para esta clase de asuntos [...] obtenido el correspondiente permiso de los autores don Antonio Paso y herederos del Maestro Chueca, teniendo ya contratado el personal artístico, así como el personal técnico, y comprometidos igualmente los estudios Pelayo de Barcelona, para realizar los trabajos de dicha filmación.

Por todo ello, Intereso a V.S.: que previo los trámites procedentes y aprobada que sea por la Censura la referida obra, se digne acordar la autorización que dejo interesada en el cuerpo de este escrito, pues así lo espero merecer de su rectitud y probidad.

Madrid, 29 de agosto de 1939. Año de la Victoria.

¡Saludo a Franco! ¡Arriba España!"<sup>570</sup>

Com a mostra representativa de la censura franquista, s'ha fet una selecció d'expedients de censura aplicats a les versions cinematogràfiques de sarsuela, de totes les èpoques, des dels seus inicis el 1937 fins una de les darreres produccions de l'any 1977.

### **Carceleras**

La sarsuela *Carceleras* realitzada l'any 1932 per José Buchs, rodada als estudis Orphea de Barcelona, que comptava entre els seus actors amb Raquel Rodrigo, Pedro Terol i José Luis Lloret, va ser confiscada el 28 de juny de 1938. Ja havia estat suspesa el 2 de juliol del 1937 pel Gabinete de Censura Cinematográfica de Sevilla quan era distribuïda per Exclusivas A. Cabrera i va ser sotmesa

<sup>569</sup> Porter Moix, Miquel, *Història del cinema a Catalunya*, Generalitat de Cultura, Departament de Cultura 1992, pàgines 219 i 220.

<sup>570</sup> Ministerio de Cultura, Madrid expedient 21.39 - C/5.499



immediatament a la revisió de la censura que estava integrada pel vocal militar San Díaz que no va tenir-hi cap observació a fer; pel vocal de la FET, pel vocal eclesiàstic P. Alonso, que tampoc i en canvi, sí el president de la junta, José Moreno Torres:

“Prohibida, pues prescinde de la falta de decoro artístico de la cinta, lleva multitud de cortes y hace una pintura arbitraria del carácter andaluz a través de dos crímenes por cuestiones amorosas.

Burgos, 1 de juliol de 1938

Il Año Triunfal”

El “servei” de censura tampoc era gratuït, ja que calia abonar, en aquest cas, 3 pessetes en concepte d’aquesta feina<sup>571</sup>.

### ***¡Centinela, alerta!***

*¡Centinela, alerta*, una producció de Filmófono de l’any 1937, dirigida per Jean Gremillón i Luis Buñuel, era una adaptació de la sarsuela *La alegría del batallón*, de Carlos Arniches, que tenia com a principals intèrprets a Ana M<sup>a</sup> Custodio, Angel Sanpedro “Angelillo”, Luis Heredia, Mapy Cortés, entre d’altres. El 27 d’abril de 1939 Romero Cierco, en qualitat de gerent de la casa Filmófono, demanà al Jefe de la Comisión de Censura que es revisés aquest film per a poder continuar exhibint les dues còpies de les quals disposava. El 25 d’abril de 1946, finalment s’aprovà totalment la seva exhibició però únicament per a majors de 16 anys<sup>572</sup> i <sup>573</sup>. És a dir, una film que rodat en plena Guerra civil podia veure tothom sense problemes, gairebé 11 anys més tard només el podien veure majors de 16 anys!.

### ***Los Claveles***

*Los Claveles* és potser un dels casos més clars de la repressió vers qualsevol manifestació contra la moral que pretenia establir el nou règim. La hipocresia del règim condemnava els fruits de l’amor nascuts fora del matrimoni i les relacions adúlteres de persones casades. De fet, el seu llibret ja havia estat censurat (vegi’s capítol dedicat a la censura sobre el tema). Era de preveure que també tindria problemes en la versió cinematogràfica. La primera versió del film s’havia rodat l’any 1935 i era una adaptació de la sarsuela de Luis Fernández Sevilla i Anselmo Carreño, música de José Serrano, dirigida per Santiago Ontañón i Eusebio Fernández Ardavín, produïda per Falcó Films. Estava interpretada en els seus

<sup>571</sup> Íd. exp. 28 – C/32.807

<sup>572</sup> Íd. exp. 212 - C/32.826

principals papers per Maria Arias i Mario Gabarron. Segons consta a l'expedient de censura<sup>574</sup>, l'any 1940 passà una nova revisió, ja que estava rodada abans de la Guerra civil i no s'havia sotmès a la censura prèvia del guió. En canvi, en la seva versió lírica-teatral, ja havia estat censurada. Hem de suposar, doncs, que era una sarsuela que continuava tenint el favor del públic. El laboratori Aragonés y Pujol, S.L. de Barcelona, va tirar el 19 d'abril de 1951 una nova còpia, emetent un certificat en el què fa constar que:

“ [...] después de haber efectuado los cortes ordenados por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y que son los siguientes:

En la escena del mercado suprimir la frases que dice: *No vas a ir a Barcelona.*

Lo que hacemos constar a los efectos siguientes”.

Per la seva part, la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, sota la presidència de Gabriel García Espina, atorgà al film la qualificació de “autorizada para mayores”.

La segona versió de *Los Claveles* l'endegà Ignacio F. Iquino que, després d'adquirir mitjançant contracte de la Sociedad General de Autores de España el llibret i la música en data de 12 de gener de 1960 a Luis Fernández de Sevilla, als hereus de José Serrano i d'Anselmo Cuadrado Carreño, pactant la cessió dels materials esmentats per 40.000 pessetes als autors, per tal de fer-ne una versió cinematogràfica, els transferí a Aureliano Campa per a la producció. Al contracte signat entre Campa i els autors, s'establí una clàusula addicional per la qual, si el resultat de l'adaptació no el satisfieia, haurien de fer constar que es tractava d'una adaptació lliure de l'obra. Aquesta clàusula s'explica pel motiu que cada cop amb més freqüència les adaptacions de sarsuela es desviaven en gran manera dels originals. Els casos més extrems que veurem en capítols següents, és la reducció a la única utilització del títol, que sí era conegut i popular però que res tenia a veure amb l'obra original. El quadre tècnic quedà de la següent forma:

Autors de l'argument, els originals, Anselmo Carreño i Luis Fernández, Adaptació del guió Ignacio F. Iquino<sup>575</sup> i Aurelio Campa, música de José Serrano i s'encarregà la direcció a Miguel Lluch. Els protagonistes principals foren els actors

<sup>574</sup> Íd. exp.655 – C/38.830

<sup>575</sup> El nom complet del cineasta era Ignacio Ferrés Iquino.

Tomás Zori, Manuel Codeso, José Campos i Lilian de Celis, entre d'altres. Algunes escenes foren rodades a Sant Boi de Llobregat, Blanes i Banyoles.

Després d'aquest inici, la Junta de Clasificación y Censura va trobar-hi també objeccions. Presidida per José Muñoz, amb el Padre Antonio Garau, Antonio Fraguas, Julio Fuertes i Vicente Llorente, va emetre aquest judici sobre el film:

“El argumento de *Los Claveles* resultaría algo inexplicable para los niños y no se les puede someter a la tortura de querer entenderlo ni al peligro de sus preguntas, o mejor dicho, de las respuestas que sus papás tendrían que darles. Procedo ratificar el fallo de la Junta Calificación”.

Davant la ratificació de la seva autorització per a majors de 16 anys, el director tècnic de Filmayer trameté el següent recurs:

“Nuestro deseo es que esa digna Junta Superior de Censura, revise la película *Los Claveles*, a fin de considerarla autorizada para todos los públicos. Esta película de nacionalidad española, al ser editada se tuvo en cuenta suavizar de su argumento original todos aquellos pasajes y escenas, así como los diálogos que pudieran tener un marcado sentido y se hizo esto, con el fin de que en su día al ser censurada, quedase en las mínimas condiciones de declararla apta. En el sentido que nos referimos en el párrafo anterior, no se ha podido hacer más, ya que hubiese sido necesario deformar la tan popular zarzuela que de otra parte es de sobra conocida por el público español en el teatro. Sometemos también a la consideración de esa digna Junta Superior de Censura, la circunstancia de que este asunto se representa teatralmente y no se prohíbe el ser vista por personas menores de 16 años.

Madrid, 9 de junio de 1960”.

El 26 de juliol de 1960 els apoderats de la casa I.F.I. Producción, Francisco Ramos i Mariano Zapata, trameteren a la Junta de Censura el següent informe davant la ratificació d'atorgament de qualificació del film com a “Segunda B”:

“ [...] interpone recurso de apelación, aduciendo las siguientes razones:

1º.- Rollo 4. Se han hecho cortes en el dúo cómico haciendo un nuevo montaje y efectuando también nuevas mezclas.

2º.- Rollo 4. Ha quedado suprimido totalmente el dúo de Rosa y Fernando – els protagonistes- enlazando las escenas y efectuando mezclas nuevas.

3º.- Rollo 8. Se ha suprimido la romanza de Fernando y se han doblado algunos planos con objeto de conseguir un enlace perfecto.

4º.- Se ha efectuado un nuevo montaje del coral del rollo 10. O sea, al final de la película con objeto de que quedara más corto. Se han efectuado mezclas nuevas.

En virtud de lo expuesto, Suplica a V.I tenga a bien dar por admitido el presente recurso.”<sup>576</sup>

---

<sup>576</sup> Exp. 4/60 – C/34.768

Quin era aquest argument tan “escabrós” que impedia ser vist pels més joves? Doncs unes relacions il·lícites entre dues persones no casades: Evaristo, conserge de la fàbrica de perfums Los Claveles, és víctima d’una extorsió des fa temps per part de Bienvenido que li fa creure que Jacinta, neboda seva, és en realitat filla d’Evaristo. Aquesta situació es fa insostenible en enamorar-se Jacinta de Goro, fill legítim d’Evaristo. A més, hi ha la relació del caixer Fernando amb la coqueta Rosa, que juga amb els seus sentiments. Fernando li fa creure que és casat, amb la desesperació de Rosa que ha acabat enamorant-se sincerament d’ell. Com que Jacinta i Goro no són germans, poden per fi casar-se.

### **La Dolorosa**

*La Dolorosa* de Juan José Lorente i música de José Serrano va ser rodada el 1934, dirigida per Jean Gremillón, produïda per Producciones Españolas Cinematográficas. Comptà entre els principals intèrprets amb Rosita Díaz i Agustín Godoy. El 8 de maig de 1939, se sotmeté a la preceptiva revisió de censura. El naixement d’un fill il·legítim de la protagonista, l’abandonament del sacerdoci per part del protagonista masculí, degueren sotraguejar el jurat. Bo i així, l’any 1946, sota la presidència de Fray Constancio de Aldeaseca i Pío García Escudero, entre d’altres s’ordenen una sèrie d’esmenes al film que encara hagué de patir dues mutilacions més en sengles escenes l’any 48 i 49, segons consta en la declaració que emet el laboratori Cinefoto Aragonés y Pujol, de Barcelona:

“Declaramos que en este laboratorio se ha efectuado el tiraje de una copia [...] después de haber efectuado en el negativo de la misma el corte ordenado por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica y que es el siguiente:

Rollo 3º.- Suprimir la escena del banco del jardín.

Rollo 3º.- Suprimir los planos de la chica tumbada en el banco”<sup>577</sup>

En aquesta escena amorosa el protagonista masculí, el monjo Rafael, es retroba amb la seva expromesa, Dolores que el va deixar per anar-se’n amb un altre, del que ha tingut un fill i que ha estat, a la vegada, abandonada pel pare de la criatura. El retrobament de tots dos, remou les antigues passions d’ambdós, cosa que no devia ser gaire ben vista pel president del jurat, el frare Constancio, doncs contemplava la possibilitat d’amor entre una seglar i un home sotmès a celibat.

---

<sup>577</sup> Exp. 262 – C/32.826

### ***Don Quintín, el amargao***

*Don Quintín, el amargao* sarsuela amb llibret de Carlos Arniches i Antonio Estremera, música de Jacinto Guerrero, fou rodada en versió cinematogràfica per Luis Marquina i Luis Buñuel, produïda i distribuïda per Filmófono. Ana M<sup>a</sup> Custodio i Alfonso Muñoz representaven sengles personatges de la filla i don Quintín. L'abril de 1939, ja tenia efectuats uns talls, segons consta en el seu expedient de censura, talls fet per la censura a Sevilla, però bo i això no es considerava que reunís les suficients condicions per a continuar essent exhibida i José Aguado envia al "camarada" Delegado Nacional de Propaganda la següent carta:

"Tengo el honor de poner en tu conocimiento que la película *Don Quintín el amargao*, de la casa Filmófono, censurada en Sevilla el 24 de abril de 1939 y por considerar que dicha película no reúne suficientes condiciones para seguir exhibiéndose en la actualidad, te propongo sea sometida a revisión, de acuerdo con la Orden-Circular de 25 de junio de 1943.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-sindicalista.

Madrid, 3 de febrero de 1944

El delegado provincial de Educación Popular, José M. Díaz Aguado"<sup>578</sup>

La casa Filmófono trameté a la Comisión de Censura Cinematográfica una carta en la que sol·licita els certificats corresponents per exhibir el film *para que tenga a bien canjearnoslos con las nuevas modificaciones habidas*. Entre aquestes modificacions, hi havia la supressió de l'escena en que apareixien una falç i un martell, símbols que òbviament estaven proscrits.

### ***Entre barracas***

*Entre barracas*, sarsuela de Guillermo i Rafael Fernández Shaw, amb música d'Amadeu Vives, fou rodada el 1949, produïda per Valencia Films, sota la direcció de Luis Ligeró, essent els seus principals protagonistes Miguel Ligeró, Amparo Rivelles i Conrado Sanmartín. En aquest film podem veure, a través del seu expedient de censura, una altra forma que usava aquesta per assabentar-se de l'efecte que produïa aquest en el públic. Un delegat assistia a la sessió i responia un qüestionari, amb varies preguntes. La primera, l'acceptació o repulsa del públic; la segona, les raons de tipus tècnic, artístic, argumental, etc. i finalment, emetia un judici sobre el mateix. En aquest cas, el delegat va assistir a la sessió al Cine España, a Cuenca i va emetre un desfavorable informe en tots sentits el 13 de febrer de 1954, afirmant que *De toda la producción, lo único que hay que*

---

<sup>578</sup> Exp. 274 – C/32.826

*destacar es la música*<sup>579</sup>. A l'expedient s'adjunta expressament la cançó de Chuanet, ja que era susceptible de contenir frases no adequades.

Abans ja havia passat per la Junta de Censura, presidida per Joaquin Argamasilla i amb el padre Antonio Garau, García Escudero i altres, que el 22 de desembre del 1951 emetia aquest informe:

“Un folletín desarrollado en la huerta valenciana, da motivo a la exhibición de costumbres típicas que comienzan con una Sesión del “Tribunal de las Aguas”, folklore regional, procesiones, caza de aves de la albufera y amores, muchos amores [...] merecería una clasificación de 3ª categoría y solamente podría accederse a que fuera de 2ª si se tiene en cuenta la circunstancia, excesivamente repetida en el cine español, de que han puesto en ella su dinero infinidad de personas desconocedoras de este negocio y que entran en este negocio de buena fe. En todo caso debe amonestarse a los realizadores de la misma, evitando que vuelvan a producir semejantes películas que desprestigian a la industria nacional”.

Podem observar en aquest dictamen un cert cansament de veure films amb fons folklòric, sense cap més pretext que el d'exhibir un pretès producte “nacional”. De fet, era el tipus de film que la censura, amb les seves imposicions fetes al llarg de tants anys, estava aconseguint: films sense interès, amb rerafons d’“espanyolisme”, encara que amb tints “locals”. Havien creat una mena de raça de monstres i ara se'n començaven a avergonyir.

### ***El Gato Montés***

*El Gato Montés*, producció de CIFESA, fou dirigida el 1935 per Rosario Pi; el llibret i la música eren de Manuel Penella. Foren els principals protagonistes Pablo Hertogs, María del Pilar Lebrón i Mapy Cortés. En data de 29 de gener de 1939 passà per la junta de censura que dictaminà que calia efectuar-se els següents talls:

“Rollo 4º.- La frase: Hay que ir contra la justicia.

“Rollo 10º.- Escenas del robo y traslado del cadáver.

El letrero que dice: “Y la sublime personalidad de un bandido que ama y quiere como los de su raza”<sup>580</sup>.

A l'Espanya del nou règim, els bandits eren malvats i perversos i calia empresonar-los i castigar-los. Si no, com es justificaven les execucions de presos

---

<sup>579</sup> Exp. 236-48 – C/13.118

<sup>580</sup> Exp. 999 – C/32.823

polítics que, disfressats amb altres qualificatius, es portaren a terme l'any previ a la celebració del Congreso Eucarístico Internacional que tingué lloc a Barcelona el maig-juny de 1952 i pels quals el govern del general Franco va rebre serioses pressions, amenaçant-lo de fer-lo en un altre país si continuaven les mesures repressives?

### ***Gigantes y Cabezudos***

La sarsuela *Gigantes y Cabezudos*, amb llibret de Miguel de Echegaray i música de Manuel Fernández Caballero va ser estrenada el 29 de novembre de 1898 al Teatro de la Zarzuela de Madrid. Es va presentar, doncs, com un tema de gran actualitat, doncs aquell any fou el que es perderen (o millor dit, s'independitzaren) Cuba i les possessions d'Ultramar. Malgrat presentar al públic una realitat per a la majoria de persones poc plaent, els comentaris a la sarsuela foren favorables i es parlà de clamorós èxit. L'any 1926 s'estrenà la versió cinematogràfica d'aquesta sarsuela. Va ser dirigida per Florián Rey i adaptat el llibret original al guió cinematogràfic per Armando Vidal, produïda per Atlántida S.A, essent els principals protagonistes Carmen Viance, José Nieto i Marina Torres. Seguint la normativa habitual, malgrat haver sigut estrenat 14 anys abans i exhibir-se sense problemes, la censura també passà revisió a aquest film. El 13 de març de 1940, Luis Cabezas, d'Internacional Films, va lliurar els preceptius guions del film per a què pogués ser llegit per la junta de censura. El 4 d'abril de 1940 se li dóna via lliure, però amb esmenes a ni més ni menys que setze pàgines del seu guió!<sup>581</sup>

### ***La gloria del Moncayo***

*La gloria del Moncayo* (1940), adaptació cinematogràfica de la sarsuela *Los de Aragón* i *Las golondrinas* (1969), producció de Televisión Española, malgrat la diferència d'anys de rodatge i el canvi de mentalitat evident de la societat, van ser declarades ambdues no aptes per a menors de 14 anys.

### ***Goyescas***

*Goyescas*, sarsuela amb llibret de Fernando Periquet i música d'Enric Granados, estrenada en la seva versió teatral al Metropolitan Opera House de New York el 28 de gener de 1916, va ser portada al cinema l'any 1942, dirigida per Benito Perojo i comptà amb les estrelles de moda espanyoles Imperio Argentina i Rafael Rivelles, produïda per Universal Ibero Americana de Cinematografía, S.L. El seu

---

<sup>581</sup> Exp. 95-40 – C/5502

guió fou revisat, abans del rodatge, per les FET y de la JONS, a través de la Vicesecretaría de Educación Popular, però malgrat situava l'escena en l'allunyat 1785, va merèixer aquest dictamen:

“En un análisis simple del guión se observa que su argumento se reduce a una serie de situaciones y escenas de índole amorosa más o menos censurables. Pero como la acción se desenvuelve en un ambiente de época apropiado al asunto y el desenlace puede ser correcto, dependerá de la realización cinematográfica del guión el que la película sea o no aceptable. Así pues convendría advertir al autor que las situaciones y escenas amorosas y aquellas otras que de por si se prestan a la crudeza o a la sugestión voluptuosa, se las trate con decoro, finura y elegancia, pues de lo contrario se expone a que la película sea rechazada por la Comisión de Censura o por lo menos mutilada en muchas partes. Adviértase además que la oración de la condesa (planos 95 al 109) no puede admitirse ya que resulta irreverente si se refiere a sus amores con el marquesito. La escena amorosa de los planos 247 y siguientes debe acortarse. Ha de presentarse el texto de todas las canciones”<sup>582</sup>.

No fos cas que a la lletra de les cançons se'ls escapés alguna frase atemptatòria contra la moral.

### ***El huésped del Sevillano***

*El huésped del Sevillano*, sarsuela de Juan Ignacio Luca de Tena, amb música de Jacinto Guerrero, veié la llum en versió cinematogràfica el 1939, sota la direcció d'Enrique del Campo, produïda per Arte Films i amb l'actuació de Luis Sagi-Vela i Marta Ruel. El 3 de gener de 1940, el president de la Comisión de Censura Cinematográfica, Manuel Augusto García Viñolas, donava el seu vist-i-plau al film, després que el Laboratorio Cinematográfica Arroyo S.A. emetés aquest certificat:

“Se ha confeccionado tres copias estandar de la película [...] Se ha cortada en la 8ª parte toda la escena de la confesión”<sup>583</sup>.

### ***Maravilla***

*Maravilla*, sarsuela d'Antonio Quintero i Jesús María de Arozamena, amb música de Manuel Moreno Torroba, estrenada el 1941, fou portada a la pantalla el 1957 per Benito Perojo com a productor i Javier Setó com a director. Carmell Morell i Pepe Blanco eren els protagonistes. Benito Perojo s'adreçà al Presidente de la Comisión Superior de Censura Cinematográfica donat que, malgrat haver superat l'examen d'aquesta junta *sin cortes ni instrucción alguna que limitaba dicha*

---

<sup>582</sup> Exp. 809 - C/5518

<sup>583</sup> Exp. 2.058 – C/32.844



*autorización*, se l'imposa la classificació de majors de 16 anys. Perojo demanà que fos autoritzada per a tots els públics.

### ***Molinos de viento:***

A la sarsuela *Molinos de viento*, de Luis Pascual Frutos i música de Pablo Luna, que fou portada a la pantalla l'any 1937 per Internacional Films sota la direcció de Rosario Pi amb Maria Mercader i Pedro Terol com a protagonistes, se li aplicaren rigoroses mutilacions, entre elles, una bandera catalana. El mes d'abril de 1939, ja havia passat per la censura a Barcelona i posteriorment a Madrid aquell mateix any. Se li ordenaren suprimir les següents escenes:

“Suprimir rollo 4º: Escena del banco con las parejas, entera. Escena del cortijo en que los oficiales del barco escuela van besándose con las muchachas aldeanas. Suprimir el primer término en que se besan; dejar la escena cuando se ve de lejos.

Rollo 5º: *Verás compañero*, escena del cabo con el capitán segundo (sic). Escena final en que el capitán llama al cabo para que se case (falta disciplina).

Rollo 8º: Suprimir los trozos en que aparece la bandera catalana en las escenas de la fiesta del embarcadero.

Rollo 10º: Cortar el beso<sup>584</sup>.

El laboratori de José M<sup>a</sup> Bosch, emeté el perceptiu certificat de que les noves còpies ja tenien retallades les escenes que havia ordenat la censura.

### ***La Patria Chica***

*La Patria Chica*, sarsuela de Joaquín i Serafín Álvarez Quintero, música de Ruperto Chapí, havia estat estrenada al Teatro de la Zarzuela el 15 d'octubre de 1907. L'argument amb tots els tòpics de “patriotisme” dels protagonistes, uns artistes andalusos i aragonesos que traïts per l'agent teatral espanyol, són salvats de la misèria i poden retornar de París mercès al bon cor d'un anglès que, també com és habitual en moltes sarsueles d'aquest període, s'enamora de la protagonista, va ser un èxit. La seva versió cinematogràfica fou portada a la pantalla per la productora Marta Films. Era la seva primera pel·lícula. En presentar el guió a la censura, es trobà amb un dictamen no gaire favorable al rodatge:

---

<sup>584</sup> Exp. 490 – C/32.823

“Estimo que puede autorizarse aun cuando sugiero la conveniencia de que se consulte a la Jerarquía sobre la oportunidad o no de que sea precisamente inglés el personaje llamada Mister Blay que encarna un tipo caballeroso, noble y simpático.

Obervaciones: Falta la letra de las canciones de los planos 89 y 275.

Convendría asimismo conocer los diez planos que se proyectan después del 164.

Madrid, 7 de enero de 1943”

Guillermo Linhoff Lengo, soci juntament amb Norberto Soliño Fernández, trameten aquesta carta de defensa al Director General de Cinematografia, al·legant la persecussió política que han sofert per ser, justament, adeptes al nou règim. I és que la censura filava tan prim, que veia fantasmes on no hi havia més que una exasperant vulgaritat:

“Desde la terminación de esta película – es refiere a *La Patria Chica* - hasta el mes de abril del año 1946, Marta Films se vió en la necesidad de suspender sus actividades como productora de películas, a causa de estar en las listas negras aliadas, y con motivo de que uno de sus socios, D. Norberto Soliño Fernández, fue en La Habana organizador de la Falange Española de Franco y gran defensor de la Causa nacional, hasta el extremo que fue perseguido sañudamente por el asalto al Centro Socialista de La Habana, donde se hacía una política contraria a nuestra Gloriosa Cruzada.

El otro socio, D. Guillermo Linhoff Lengo, asimismo y por haber figurado su apellido en la anterior lista negra de la guerra del año 1914 al 1918 y haber pertenecido al cuerpo de redacción de diario madrileño *La Nación*, también fue objeto de persecuciones, y en todo desplazado de sus habituales obligaciones.”<sup>585</sup>

Segons ells, no havien disposat de material verge per rodar perquè els aliats no els en venien. Justament era a l'inrevés: el material verge només s'aconseguia, ens aquests durs primers de la postguerra si s'era adepte al règim. Exposats aquests greuges, demanaren que se'ls concedís tres permisos d'exportació del film per tal de refer-se econòmicament del desgavell ocorregut des del 1943 al 1946 en què pogueren rodar el film *Cuando llegue la noche*.

### ***La pícara molinera***

*La pícara molinera*, basada en el romanç popular *El molinero de Arcos* i l'obra de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*, amb música de Cristóbal Halffter va ser portada a la pantalla mitjançant co-producció franco-espanyola per Producciones Benito Perojo i Inter-Productions, de París. El 21 de setembre de 1954 Benito Perojo presenta el seu quadre tècnic i artístic: director, León

---

<sup>585</sup> Exp. 1074 – C/5525

Klimovsky, amb l'ajudant de direcció Ricardo Muñoz Suay, amb Carmen Sevilla i Francisco Rabal com als moliners i Mischa Auer i Françoise Christopher com els corregidors.

Benito Perojo trameté al sr. Zabala, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el 27 de setembre de 1954 aquesta carta:

“Adjunto tenemos el gusto de enviarle tres ejemplares de dos romances populares, en los cuales hemos basado en términos generales el guión de nuestra próxima película titulada *La pícaro molinera*. Le agradeceríamos mucho se sirviera darnos un informe desde el punto de vista de la censura, ya que si hubiera una posibilidad de que los dos adulterios que figuran en dichos romances pudieran ser admitidos, entonces modificaríamos nuestro guión presentado ciñéndonos estrictamente a los romances en el asunto de los dos adulterios en lugar de variar totalmente la acción hasta el punto de demostrar rotundamente que ocurre al revés, como hacemos en el guión presentado. Desde el punto de vista de la distribuidoras no hemos de negarle que tiene mayor atractivo la versión fiel a los romances, como asimismo para su explotación en el extranjero [...]”<sup>586</sup>

La lectura del guió per part de la censura suscità aquests recels, ordenant les següents supressions:

“Supuesto que los espectadores están en la inteligencia del equívoco y que el guión, en general, salvo los pasajes que se señalan, está escrito con finura y gracia, entiendo que puede autorizarse. Es necesario, no obstante, suprimir la actuación del cura y las escenas que se sitúan en la iglesia. El carácter picante de la comedia y los perfiles caricaturescos con que se presenta al cura exigen esas supresiones. Es necesario asimismo suprimir las frases y cuidar la realización de las escenas que se señalan en las páginas 23-44-47-50-62-100-111-116-127-128-129 y 144.  
Madrid, 6 de noviembre de 1954”

La resposta de Benito Perojo, que trameté al Director General de Cinematografía y Teatro, en data de 24 de setembre de 1955, fou aquesta:

“ [...] con el debido respeto, interpone recurso de apelación, aduciendo las siguientes razones:  
1ª.- Que los citados cortes causan un gravísimo daño en la normal explicación argumental de la película.  
2ª.- Que no siendo autorizada para menores de 16 años, la película suaviza muchísimo los romances populares<sup>587</sup> en que está basada, así como la novela de D. Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de Tres Picos*, basada también en los mismos romances, y de la cual existen en España más de treinta y cuatro ediciones, la obra teatral de Alejandro Casona que se conoce en el

<sup>586</sup> Exp.176-54- C/ 13.822 i 34.517

<sup>587</sup> Els romanços a què fa referència Benito Perojo són al Tomo 16 de la Biblioteca de Autores Españoles, de Rivadeneyra, i és del *Romancero anónimo* de Agustín Duran, romanço 1.356, llibre editat el 1851.

extranjero con el título *El molinero de Arcos*, ya que esta productora ha procurado con todo empeño conseguir una película graciosa y desenvuelta, pero límpia de sugerencias dudosas [...]"

En resum, el resultat és la versió que es pot veure avui, amb escenes més que forçades i amb situacions tan absurdes que resulten del tot increïbles. Una vegada més, el què era popular, que havia circulat lliurement pel carrer en forma de "romanço de cordill" en places públiques des de feia centenars d'anys, ara, en ple 1954, els censors no ho permetien. Aquests, que vetllaven per a que la producció cinematogràfica fos "edificant" i la moralitat que se n'havia de desprendre, no consentien unes escenes, encara que plenes de picardia, mai traspassaven certs límits – sempre el bastó de la censura, sigui amb la forma que sigui, ha estat present al llarg de la història i sobretot, en la vigilància dels espectacles- ara, doncs, no eren aconsellables per al públic que a més havia de ser major de 16 anys.

Amb aquest estat de la qüestió, el gènere musical amb les adaptacions de sarsuela que s'anaven fent eren cada cop pitjors, ja que els mateixos autors s'autocensuraven qualsevol escena que pogués tenir al·lusions polítiques, religioses o que atemptessin contra la moral establerta, és a dir, qualsevol argument que fos una mica interessant. Moltes sarsueles transgredien, en una o altra manera aquests principis "generals", encara que haguessin estat escrites desenes d'any abans. Així, al gènere musical només li quedava un que era una mena de barreja d'arguments basats en sarsueles, però farcits d'espanyolisme, que molts originals tenien un sentit diferent<sup>588</sup>, adulterades amb cançons que no pertanyien a l'obra, que servien per lluir els o les artistes reconeguts com adeptes al règim, en una Espanya idíl·lica on tot eren amors – honestos -, cançons i alegria. Res més allunyats de la realitat de la postguerra i de tota l'etapa franquista que durà llargs anys.

### **La reina mora**

Els mateixos censors s'esgarrifaven de veure els productes que la indústria cinematogràfica portava a terme, sobretot quan el gènere escollit era musical, amb adaptació de sarsueles. De la sarsuela *La reina mora*, amb llibret de Joaquín

---

<sup>588</sup> És un exemple paradigmàtic la utilització equívoca de la cançó *De España vengo*, que cantada en el context de la sarsuela *El niño judío* no té res a veure amb el què després es convertí gairebé en bandera de l'espanyolisme per excel·lència: la protagonista, que és a Orient explica el seu origen als desconeguts. A la sarsuela, encara que té un caire de record, no va tenir mai el d'exaltació nacional que se li atorgà després.

i Serafín Álvarez Quintero i música de José Serrano, se'n feren tres adaptacions cinematogràfiques: La primera, rodada el 1922 per José Buchs, amb Carmen de Córdoba, com la reina mora i José Aguilera. La segona, rodada el 1936, dirigida per Eusebio Fernández Ardavín, amb María Arias, Pedro Terol i Raquel Rodrigo i la tercera, el 1954, dirigida per Raul Alonso, amb Antoñita Moreno, José Marchena i Miguel Ligeró.

Veiem l'opinió dels censors presents en dues sales de cinema, de dues províncies diferents: Huelva i Cuenca.

“Tanto en su desarrollo [...] consideran los opinantes a *La Reina Mora* como una de las peores películas proyectadas últimamente. Entre el resto de los espectadores, atraídos por la popularidad de los protagonistas también se han recogido comentarios desfavorables [...].

Huelva, 10 de febrero de 1956

“ [...] Un nuevo intento fracasado de adaptar a la pantalla en época actual una de las obras del género chico [...]

Cuenca, 15 de abril de 1955”<sup>589</sup>

### ***El relicario***

De la sarsuela *El relicario* se'n portaren a la pantalla tres versions. La primera, fou de l'any 1927, dirigida per Miguel Contreras, fou una co-producció hispano-mexicana. La segona, fou rodada per Ricard de Baños, amb Josep Gaspar d'operador, l'any 1933, per Orphea Films, basada en el cuplet de José Padilla del qual el mateix Baños i Lluís Soler en feren el guió cinematogràfic, amb música d'acompanyament de Ramon Ferrés. Els seus protagonistes foren Nieves Aliaga, Rafael de Arcos i Jesús Menéndez. Com tots els films, el 1939 fou confiscada. Per aquest motiu, la casa Junquera y Vila s'adreça al president de la Comisión de la Censura Cinematográfica de Madrid en aquests termes:

“ [...] Que con fecha 11 de Marzo de 1939, le fue censurada y autorizada con cortes, en Barcelona, la película titulada *El Relicario*, marca Baños, de nacionalidad española, asunto zarzuela [...] y habiendo sufrido extravío el certificado de censura que le fue facilitado, en una diligencia judicial que con el mismo se efectuó en la Dirección General de Seguridad, suplica a V. Que se sirva dar las órdenes oportunas para que les sea facilitado sin cargo, un nuevo certificado de la misma.

Madrid, 26 de mayo de 1941”

---

<sup>589</sup> Ministerio de Cultura, Madrid, exp.424 . C/ 38.828, 34.565 i 13.816

Però no sols no se'ls lliurà un nou certificat, sinó que el 1948 passà, de nou, pel tribunal de censura, presidit per Gabriel García Espina i Pío García Escudero entre el jurat, que dictaminà:

“La Junta Superior de Orientación Cinematográfica en sesión celebrada en esta capital el día 6 del actual, ha censurado la películada titulada *EL RELICARIO* tomando el acuerdo de prohibir su exhibición en toda España.

Lo que comunicado a Vd. para que en el plazo de ocho días se sirvan pasar por las oficinas de este organismo a hacer efectivo el pago de los derechos de censura.

Madrid, 7 de octubre de 1948

Santos Alcocer Badenas, secretario”

A aquest dictamen recorregué novament Juan Arajol Ibars, d'Exclusivas Arajol, al·legant la ruïna econòmica que li suposava aquell film:

“ [...] con el debido respeto, interpone la apelación que autoriza el Artículo 5º [...] aduciendo las siguientes razones:

- 1.- La existencia de contratación que puede ser anulada por los clientes al suprimir dicho título que figura conjuntamente con otros títulos en la actualidad.
- 2.- Que tratándose de una película cuya explotación se lleva a cabo únicamente en plazas de segunda y tercera categoría no puede perjudicar la producción nacional si no contrariamente se complace a una parte de público que gusta de las películas que tratan el folklore andaluz.
- 3.- Que habiendo adquirido la nueva exclusividad de la Vda. de Baños no me ha sido posible aún ingresar cantidad alguna para la amortización de la misma”<sup>590</sup>.

La tercera versió de *El Relicario* fou a càrrec de Rafael Gil, rodada el 1969, produïda per Coral producciones cinematográficas i distribuïda per Paramount Films de España S.A. La protagonista fou Sara Montiel. El 5 de març de 1970, passà la perceptiva revisió que la va qualificar per a majors de 14 anys, exigint la supressió de la següent escena:

“Rollo 5º.- suprimir escena de cama entre Rafael y Soledad en la casa de campo”.

Motiu pel qual Fotofilm Madrid S.A. tirà una nova còpia emetent el següent certificat:

“ [...] Que este laboratorio ha efectuado el tiraje de *El Relicario*, efectuándose en el negativo del mismo los cortes ordenados por la Junta Superior de Censura”<sup>591</sup>.

---

<sup>590</sup> MC. Exp. 2.361- C/32.847

<sup>591</sup> Íd. 223/69- C/46.009 i 74.218

### ***La Revoltosa***

De la sarsuela *La Revoltosa* se'n feren ni més ni menys que quatre versions. El llibret original era de José López Silva i Carlos Fernández Shaw i la música de Ruperto Chapí. La primera fou rodada el 1927, dirigida per Florián Rey i produïda per Goya Films amb Josefina Tapias i Juan de Orduña en els papers de Mari Pepa i Felipe. La segona, dirigida per José Díaz Morales, fou rodada el 1949, d'Intercontinental Films, amb Carmen Sevilla i Ángel Picazo. El doblatge de la veu fou a càrrec de la cantant María de los Ángeles Morales i Vicente Escudero amb el seu ballet corregué al càrrec de la part de dansa. La tercera, del mateix director que en feu un *remake* el 1963 per Producciones Cinematográficas Balcázar, amb Teresa Lorca i Germán Cobos i la darrera, la versió de Juan de Orduña, produïda per Televisión Española, el 1969 amb Elisa Martínez i José Romero.

La segona versió passà visió per la Junta Superior de Orientación Cinematográfica que dictamina que podia ser apta per a menors. El vocal Guillermo Reyna, emeté aquest comentari escrit:

“Una zarzuela cinematograficamente realizada con inteligencia, ingenio, ambición, originalidad y bien desarrollada de dirección y cámara. Realmente, parecía increíble que pudiera sacarse partido de un asunto tan deleznable”.

Malgrat el reconeixement de que era una bona versió cinematogràfica d'una sarsuela, no es va concedir la qualificació d'Interés Nacional que era el que realment podia potenciar el film, no sols en l'aspecte econòmic. En aquest aspecte, el Tribunal de Censura tampoc recolzava un film que podia ser considerat un bon musical. Censurava les que tenia escenes segons els seus paràmetres intolerables, però tampoc ajudava les que podien haver dignificat aquest segment de la filmografia espanyola. Els propietaris d'Intercontinental Films S.L. s'adrecen al Director General de Cinematografía amb aquests termes:

“Que: con fecha 11 de abril p/pdo, solicitó por conducto de nuestro Presidente del Consejo de Administración, Excmo. Sr. Dn. Eduardo Benzo Cano, que teniendo en cuenta el esfuerzo realizado, el deseo de exaltar el relieve musical del inmortal músico español Maestro Chapí, la circunstancia de haber sido considerada de Primera Categoría y haber ofrecido a su realización medios tan importantes como la Orquesta Sinfónica de Madrid y la intervención de la srta. María de los Ángeles Morales, primer premio en el Concurso mundial de Canto, fuese declarada de INTERÉS NACIONAL nuestra segunda super-producción de *LA REVOLTOSA*”

Afegeix la carta que el film va resultar un autèntic èxit de públic i de crítica a Madrid i *provincias tan difíciles para el Cine nacional como Zaragoza, Valladolid, Bilbao, Salamanca, Murcia, etc.*

La denegació de la qualificació d'Interés Nacional és encara més incomprendible si es té en compte l'informe del delegado provincial que, vist el film en sessió de cinema ordinària, va opinar:

“Aceptación por parte del público; película esta muy del agrado del público por lo que tiene de añoranza para una generación y curiosidad para otra. Si hubiera que resumir en una palabra lo que el espectador pensaba de la cinta al terminar la proyección diríamos que *La Revoltosa* es una película agradable”.

Joaquín Romero Marchent, conseller –delegat d'Intercontinental Films s'adreçà de nou al Director General de Cinematografía y Teatro el 27 de setembre de 1950:

“ [...] Bien sabemos que en nada ha de influir en el orden económico este galardón, pero, precisamente, por no movernos ningún interés de tipo interesado, nos permitimos reiterar nuestra súplica [...]

Ilmo. Sr., en nombre de Intercontinental Films me permito suplicarle el calor moral que nuestra Empresa necesita en estos momentos [...]”<sup>592</sup>.

En va foren les peticions raonades més que abastament, màxim quan aquest qualificatiu de Interés Nacional es concedí a obres de més baixa qualitat cinematogràficament parlant, però que tenien per únic objectiu l'enaltiment la pàtria o de l'”espanyolisme”.

### ***Sucedió en Damasco***

*Sucedió en Damasco* era el nom que es posà a la versió cinematogràfica de la sarsuela *El asombro de Damasco* d'Antonio Paso i Joaquín Abati, inspirada en un conte de *Les mil i una nits* al que posà música Pablo Luna. Produïda per Ufisa, sota la direcció de José López Rubio, fou portada a la pantalla l'any 1942, amb l'actuació de Miguel Ligeró i Paola Bárbara en els papers estel·lars. El canvi de nom de la sarsuela original al film no fou per caprici; va ser una imposició de la Junta de Censura, atès que no podia portar-se a la pantalla una sarsuela que en versió teatral havia estat prohibida. Quan es presentà l'argument cinematogràfic pel seu rodatge el 5 de maig de 1942, fou denegat el permís. Però Ulargui persistí i proposà una readaptació que va merèixer aquest dictamen:

---

<sup>592</sup> id. Exp. 14.367- C/ 13.127 i 34.379



“Nuevamente se presenta a censura el guión cinematográfico de este título. En mi anterior informe estimaba que no debía autorizarse porque en el mismo abundaban las escenas insinuantes y sugerentemente voluptuosas aun cuan atenuadas por el efecto cómico. En el escrito, solicitando la revisión, que dirige la casa productora Ulargui Films, el Departamento de Cinematografía, asegura que su propósito al llevar a la pantalla la zarzuela de aquel título, fue resaltar el aspecto cómico de la misma sobre toda la intención picaresca y que este propósito ha de presidir la realización de la película. Al propio tiempo ha hecho algunas modificaciones y ediciones en el guión para remarcar dicho propósito.

En su virtud estimo que pudiera autorizarse el guión con las tachaduras que ahora se señalan y con las siguientes condiciones:

1ª.- Cambiar el título de la película, ya que la zarzuela a que se refiere ha sido prohibida y no puede permitirse que se haga propaganda de la película valiéndose del nombre de la obra teatral. Esto no obsta para que en la titulación general se pueda poner un subtítulo en el que se diga que se trata de una adaptación libre o que está inspirada en la zarzuela, pero sin que el reclamo se haga a base del nombre de la obra prohibida o se destaque el subtítulo de forma que llame la atención sobre el título general.

2ª.- Hacer patente a la entidad productora que la película dentro de un tono de cierta frivolidad, ha de estar realizada con decoro y finura, de forma que cualquier equívoco, situación o diálogo picaresco quede virtualmente anulado por la comicidad de la acción o por la elegancia de su desarrollo.

3ª.- Comunicar asimismo a la casa productora que la película, si no se acomoda al propósito e intención arriba mencionados será prohibida o mutilada por la Comisión de Censura, sin que pueda alegarse en forma alguna los perjuicios económicos que de tal prohibición o mutilación se derivarían.

Tachaduras: planos 287-293-298-300-301-303-306-314-319-330

Madrid, 23 de mayo de 1943<sup>593</sup>.

S'anava perfilant doncs, la que seria la nova estètica cinematogràfica pel que fa a l'adaptació de sarsueles als films: res de picardia, res de situacions equívokes... és a dir, res del què era la mateixa essència de les sarsueles o si més no, de moltes de les de tipus oriental en les quals amb el pretext dels ambients sumptuosos, expressaven la sensualitat de les odalisques o del que la imaginació popular pensava que eren els ambients d'un harem.

### ***La tempestad***

Tampoc s'admetien situacions de drama extrem com el suïcidi, que és el què li passà a la versió cinematogràfica de la sarsuela *La tempestad*, llibret de Miguel Ramos Carrión i música de Ruperto Chapí. Dirigida per Javier de Rivera,

---

<sup>593</sup> Íd. exp. 802-42- C/5518

estrenada l'any 1944. Quan se sotmeté el guió a la Delegación Nacional de Propaganda, resolgué amb l'aprovació no sens abans advertir que

“El autor debe resolver el asunto de forma que se evite el suicidio de Leonor.

Madrid, 29 de diciembre de 1942”<sup>594</sup>.

### ***La traviesa molinera***

*La traviesa molinera* era el nom que rebé la sarsuela *La pícara molinera*, basada en la comèdia de Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos* i en el romanço popular *El molinero de Arcos*, com ja hem comentat abans. Aquesta versió, amb el canvi de nom, fou rodada l'any 1934 per Harry d'Abbadie d'Arrast, per a Soriano Films, comptant amb l'actuació de Hilda Moreno, Eleonor Boabman, Alberto Romea, etc. Havia esta confiscada el 18 de juliol del 1936 com a material “recuperat” per les forces nacionals a Sevilla, essent provisionalment suspesa. No es va poder tornar a activar la seva explotació fins el 22 d'abril de 1939, quan en la seva revisió per la censura, aquesta ordenà

“ [...] cortar en el 2º rollo la escena en que el obispo dice la letra de una soleá y en el 3º la escena de la llegada del obispo y cuadro en que este aparece solo y hace gestos de meditación”.

El film ja havia tingut problemes en algunes províncies on fou exhibida, com a Palència i Burgos, motiu pel qual s'ordenà la seva revisió i els talls abans esmentats:

“Tengo el honor de informar a V. S. Que el 30 de diciembre último (1938), en el Cine-Teatro-Ortega de esta ciudad, en la sesión SELECTA de la tarde, se proyectó la película titulada *LA TRAVIESA MOLINERA* y durante su representación varias señoras abandonaron el local, en protesta de dicha producción, por considerarla marcadamente inmoral, lo cual motivó que el empresario en la función de la noche sustituyera la mencionada película por la denominada *EL ESCUADRÓN BLANCO*.

En virtud de la quejas llegadas a mi Autoridad, relacionadas con aquellos sucesos y al comprobar los extremos de lo ocurrido, el Empresario del referido Cine me envia la carta cuya copia literal adjunto a V.S. por si estima oportuno dar las órdenes procedentes para que la Censura Cinematográfica no permita pasar películas de índole o visos inmorales.

Dios salve a España y guarde a V.S. muchos años.

Palencia, 25 de enero de 1939 - III Año Triunfal

El Gobernador Civil Fernando Martí”

---

<sup>594</sup> Íd. exp. 16 – C/5525

Especialment significativa és la carta de resposta del propietari del cinema, senyor Ortega, signada el 17 de gener de 1939, que adreça al Governador Civil de Palència:

“ [...] Cumplimento con el mayor gusto la información que me ordena sobre la película *LA TRAVIESA MOLINERA*. Fue adquirida contratada a Central Cinematográfica Ricardo Marsal de Bilbao [...] Al ser proyectada en la función Selecta, me produjo desagrado por su mal gusto y por iniciativa propia la retiré de la cartelera. A la casa remitente le tengo dicho lo siguiente:

*LA TRAVIESA MOLINERA* conservamos poco grato recuerdo de esta producción francamente inmoral y mucho estimarés a Vd. que si en *El rayo de acero* o *Así es Hollywood* hubiera alguna escena picaresca de ese tipo, la retira de contrato, pues preferiría pagarlas y no proyectarlas antes de sufrir un nuevo disgusto.

Por otra parte, le informo que con fecha 10 del actual he dirigido a otro distribuidor [...] la siguiente carta:

Envío a Vd. devuelta con esta película fecha la *El 96 de Caballería* que no ha sido proyectada, pues en una de sus mismas fotos se dice “película divertida y picaresca” y, francamente, la proyección de películas de este género alegre, me ha producido ya bastantes disgustos, cuyo número no quiero aumentar [...]”<sup>595</sup>.

És realment dramàtic el text de la carta i la por que s’hi traspua. El propietari no volia arriscar-se a projectar res que portés el nom de picaresc, ja que sabia que ben bé podia ser detingut i jutjat per haver exhibit de manera reiterada films de contingut “immoral”. Com queda palès, l’Espanya “profunda” també imposava els seus criteris de pretesa rectitud moral vers una comèdia d’Alarcón i un romanço popular la picardia dels quals, a la nova i hipòcrita moralitat no es podia tolerar quan a més aquest films ja havia circulat pels cinemes espanyols sense problemes des del 1934 al 36, fins que fou confiscada.

### ***La verbena de la Paloma***

De la sarsuela *La verbena de la Paloma*, llibret de Ricardo de la Vega i música de Tomás Breton, se’n feren tres versions cinematogràfiques. La primera, l’any 1927, dirigida per José Buchs, que havia portat moltes sarsueles al cinema, amb Elisa Ruiz “Romerito” i Julián Rey. La segona, rodada l’any 1935, dirigida per Benito Perojo, amb Raquel Rodrigo, Miguel Ligeró, Roberto Rey i Charito Leonís en els principals papers. La tercera, el 1963, produïda per Benito Perojo, dirigida per José Luis Sáez de Heredia, amb Conchita Velasco i Vicente Parra.

---

<sup>595</sup> Íd. exp. 87 – C/32.805

De la segona versió, sotmesa a la revisió de la Junta de Clasificación y Censura, a Burgos el cinc d'octubre de 1938, amb Pascual Cebollada entre altres censors, autoritzà el film sense talls ni mutilacions.

La tercera versió, dirigida per José Luis Sáez de Heredia, va obtenir un dictamen favorable però amb les següents indicacions del pare Villares i els senyors Cano i Auz a la sessió de 10 de juny de 1963:

El senyor José M<sup>a</sup> Cano va opinar que *El lenguaje atrevido en sus chistes gordos y algunas situaciones no creo sean para menores*, per la qual cosa el film va ser classificat per a majors de 18 anys.

A més, la junta va considerar que calia

“1<sup>a</sup>.- Suprimir lo subrayado en el guión de las páginas 136 y 143.

2<sup>a</sup>.- En la página 2, las Srtas. no aparezcan en bikini, sino en maillot corriente”<sup>596</sup>

La censura anava cap a un costat i el públic, per un altre. Benito Perojo trameté aquesta instància al Director General de Cinematografía, en la que sol·licita per al film la declaració d'interès nacional, al·legant les següents raons:

“ [...] con fecha 11 de diciembre de 1963 la citada película fue clasificada por la Junta de Clasificación y Censura en la categoría PRIMERA A, clasificación máxima que hemos estimado y agradecido en todo lo que vale este honor.

A partir de aquella fecha la citada película ha sido estrenada en un buen número de capitales de España, Madrid, cine Capitol con diez semanas de permanencia en Sevilla, Zaragoza, Granada, San Sebastián, etc. Ahora nos queda Cataluña donde la película está programada para el mes de Abril en el cine Tívoli de Barcelona.

Por no hacer interminable este escrito nos abstenemos de citar cifras compartivas que tenemos a disposición de esa Dirección General [...] donde – s'acreditava- ha propasado a cualquier película de mayor éxito extranjera.

En el extranjero la presentación comercial en el Continente Americano tendrá lugar en la Ciudad de México en una función especial organizada por la señora del Presidente en una función especial a beneficio de las Obras de Cantinas Escolares, y en el terreno que podríamos llamar de prestigio, a instancias del Embajador de España en EEUU Don Antonio Garrigues, se ha proyectado en Whashington y Chicago ante más de 2.000 profesores de español en las Universidades Americanas con un éxito apoteósico...”<sup>597</sup>

---

<sup>596</sup> Íd. exp. 105- C/26.533

<sup>597</sup> Íd. exp. 29.314 – C/54568

Producciones Benito Perojo acabava la instància, signada per Marino Cuevas, demanant que, vist l'exposat abans, el film fos declarat d'*interès nacional*. Afegeix en una segona carta aquestes consideracions:

“De que nuestro intento ha sido logrado – es refiere a l'obtenció de la màxima qualificació de la Junta de Clasificación – dan fé, de un lado la clasificación de esa Junta, que la ha dado la máxima puntuación y de otro, el que la juventud se acerca interesadamente a la obra y goza con ella como lo prueba a diario llenando el cine Capitol, uno de los mayores de España, imposible de llenar unicamente de viejos, melómanos y nostálgicos”.

### **Zarzuela:**

Un dels darrers films sobre la sarsuela titulat *Zarzuela* (1974) dirigit per Eduardo Manzanos, de la productora Alderaban Films S.A., de caire documental, amb exteriors rodats a la Costa Brava, recull de fragments d'escenes diverses de les més reconegudes sarsueles amb la veu dels més prestigiosos cantants espanyols (Alfredo Kraus, Ángeles Chamorro, Teresa Berganza, Ana M<sup>a</sup> Iriarte, Manuel Ausensi i en llarg etcétera), va rebre la qualificació d'autoritzat per a tots els públics però amb la supressió següent:

“Suprimir la frase: *Ya en aquella época era costumbre la eliminación de los prohombres políticos*. Madrid, 6 de marzo de 1974”<sup>598</sup>.

La censura havia canviat de nom. Ara és deia Comisión de la Junta de Ordenación y Apreciación de Películas, nom més escaient tenint en compte els anys que ja corrien: 1974, un abans de la mort del general Francisco Franco.

Però, un cop mort aquest, encara mancaven anys perquè la Junta de Calificación y Apreciación de películas acabés, definitivament, amb la censura de qualsevol tipus de film.

### **¡Bruja, más que bruja!**

Per acabar aquesta trajectòria sobre la censura aplicada concretament a films de sarsuela, acabarem amb un film que en realitat era una paròdia dels films d'aquest tipus. Es tracta de *¡Bruja, más que bruja!* (1977) que passà la preceptiva i tradicional revisió. El guió era Fernando Fernán Gómez, que també la va dirigir, essent la música de fons de Carmelo Bernaola. Els papers principals anaren a càrrec del mateix Fernando Fernán Gómez, Francisco Algora, Emma Cohen i

---

<sup>598</sup> Íd. exp. 74.143 – C/62.034

Mary Santpere. El dictamen fou declarar-la, per unanimitat, per a majors de 18 anys exclusivament, i va merèixer aquestes opinions del jurat:

“Intento de comedia musical a base de desmitificar el género chico. Un argumento súbitamente zarzuelero, mezcla de drama rural y sainete viene subrayado por una música de carácter zarzuelero. Los personajes viven unas situaciones con seriedad [...] De pronto irrumpen en romanzas, duos, coros, etc. que descalifican no solo a la zarzuela como género sino en la misma película que la sitúan en un subgénero paródico.

Modificaciones y supresiones:

*Gilipollas y joder.*

Planos últimos de P. Algora moviendo el trasero en acto de penetración.

Eugenio Benito, secretario

Madrid, 20 de diciembre de 1976”

Així, el dictamen definitiu emès el 17 de març de 1977, va ser l'atorgació de qualificació abans esmentada i *Suprimir todos los planos de desnudo femenino y aquellos en que Paco Algora enseña el trasero, así como el plano en que este actor haciendo el amor mueve el trasero*<sup>599</sup>.

Impossible portar a terme qualsevol film on l'erotisme i les situacions picaresques hi tinguessin cabuda, com era l'habitual en molts dels temes que la versàtil sarsuela havia desenvolupat al llarg de la seva història, des del seu naixement com a qualsevol espectacle de carrer fins a la portada en pantalla cinematogràfica.

En aquesta llarga història de la censura aplicada des del mateix començament de la Guerra civil espanyola que començà a requisar tots els films en circulació i a mutilar tots els que fins llavors s'havien vista amb total naturalitat, es troba una part de l'explicació del fracàs d'un gènere que hauria pogut esdevenir el musical espanyol per autonomia.

Perquè no reeixí un gènere musical tan popular i arrelat de tants anys de tradició? Perquè no evolucionà cap un gènere musical digne i apreciat com ho feu per exemple al Regne Unit o Estats Units, on els musicals es desenvoluparen com a gènere propi i guanyaren un públic amant i fidel? Les contínues traves als llibrets i llurs adaptacions als guions cinematogràfics, limitant tots tipus d'escenes, religioses, polítiques, eròtiques, satíriques..., és a dir, gairebé tot el que pogués

---

<sup>599</sup> Íd. exp. 232-76 – C/ 77.833

tenir un mínim d'interès per al públic, estava prohibit. Així, el gènere, no pogué tenir desenvolupament lògic i racional. Però no sols la censura contra els arguments feren estralls en aquest gènere. Un altre tipus de repressió afectà molt greument aquells qui havien de portar a terme els films ja fossin cantants i actrius, productores, distribuïdores... Tots els que havien tingut res a veure amb la República estaven sota sospita.

## CAPÍTOL X

### **X.1. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA EL MÓN ARTÍSTIC**

En el capítol anterior, es formulava la pregunta sobre quina fou la causa de la davallada de l'interès del públic vers un espectacle tan eminentment popular des de feia centenars d'anys com havia estat la sarsuela. També ens qüestionava perquè no s'havia produït una lògica evolució vers un cinema musical de qualitat, com havia passat en altres països. La resposta a aquestes preguntes, segurament no cal buscar-les en la manca de qualitat del gènere. Ben al contrari, hem pogut comprovar l'enorme versatilitat tant de la tipologia de músiques com d'arguments que anaren des dels més senzills i quotidians fins als més fantàstics. Musicalment, tampoc li mancava a la sarsuela l'excel·lent nivell de la música, molt superior que la majoria d'operetes i musicals nord-americans o d'altres nacionalitats.

Què havia passat, doncs, perquè després de la Guerra civil la sarsuela comencés el seu inexorable declivi? Segurament, mai és un sola causa l'única que ocasiona un desgavell de tal magnitud. Així que, pel que fa a l'Estat espanyol i al seu gènere musical i teatral més popular, les causes cal buscar-les en múltiples factors. Hem vist en capítols anteriors com la manca d'un suport clar vers un gènere tan arrelat en el poble va contribuir, amb el continu *leivmotiv* de l'"ara et recolzo, ara et prohibeixo" que havien aplicat els diversos governs, tant monàrquics com liberals, havien deixat força desemparat aquest gènere líric que sobrevivia tossudament mercès a l'enorme implantació popular de que gaudia. A la censura vers els llibrets, a la censura de les versions cinematogràfiques que es feren de les sarsueles, calia afegir-li la més determinant de totes: la repressió física i moral de les persones que es derivà després de la Guerra civil.

### **X.2. SITUACIÓ DELS ARTISTES DURANT LA GUERRA CIVIL**

És obvi que una guerra és una veritable desgràcia per a qualsevol país, no sols per les pèrdues humanes i materials, sinó per les seqüeles que moltes vegades duren llargs anys abans no s'aconsegueix restablir o implantar la línia cultural, la



mateixa o una de nova, segons els vencedors. Una vegada acabada la Guerra civil que sotraguejà l'Estat espanyol del 1936 al 1939, després de la victòria dels insurgents contra la República, s'implantà un nou *status*, uns nous valors culturals i ideològics que imposà el govern del general Francisco Franco. La vinculació amb la República, ni que fos perquè havia pagat un "bolo" i en especial amb el sindicat anarquista, la CNT, de persones relacionades amb el cinema i la música, desfermà una persecució ferotge vers tota persona per allunyada que hi hagués tingut relació.

La Confederació Nacional del Treball (CNT), central sindical de contingut anarcosindicalista d'àmbit estatal, havia estat constituïda a Barcelona el setembre de 1911, convertint-se en el sindicat obrer més important d'Espanya, amb una incidència especial a Catalunya. Havia sorgit fruit de la unió de les societats obreres catalanes aglutinades sota Solidaritat Obrera, després de celebrar el seu segon congrés del 30 a l'1 de novembre de 1910 al Palau de Belles Arts de Barcelona, en el que decidiren crear la Confederació Nacional del Treball.

Durant el Bienni Negre, els treballadors del cinema de la CNT aguditzaren les tensions amb la patronal, de procedència en bona part dels sectors socials més dretans i burgesos, en reivindicar millores socials molt progressistes que no foren aconseguides, tal com explica Miquel Porter a la seva història del cinema català<sup>600</sup>.

La implantació de les esquerres i la victòria republicana no duraren prou temps per establir un sistema polític consolidat i ferm. El 18 de juliol de 1936 l'exèrcit rebel, sota el comandament del general Francisco Franco s'aixecà contra la República, legalment proclamada pel desig popular del 14 d'abril del 1931, encara que segmentada en dues etapes, conegudes amb el nom de Bienni Reformista (1931-1933), constituït per un govern de coalició format per republicans d'esquerra i socialistes, i el Bienni Negre (1933-1936) amb Alejandro Lerroux i la dreta, la CEDA, de Gil Robles. Sobre l'aixecament militar, el recolzament descarat als revoltats enfront de la manca de recursos del govern legal i les divergències internes que fragmentaren el poder republicà, hi ha un gran nombre de llibres especialitzats que aclareixen totes i cadascuna de les etapes per les que passà

---

<sup>600</sup> Porter i Moix, Miquel, *Història del Cinema a Catalunya 1895-1990*, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Barcelona 1992, pàgina 197.

l'Estat espanyol, fragmentat en dos bàndols, el franquista i el republicà, i que concloué amb la victòria rebel. Com diu Romà Gubern a la seva *Historia del Cine Español*<sup>601</sup>, la guerra d'Espanya va ser la primera confrontació armada entre el feixisme militaritzat i la revolució popular armada, però també es convertí [...] en un campo de ensayo de armamentos, estrategias militares, experiencias de organización política y técnicas de información y propaganda, que luego serían reutilizadas en la Segunda Guerra Mundial. Desde el punto de vista de la información y de la propaganda, resultó ser un hito crucial en la historia de cuatro medios de comunicación social: la radio, el cine sonoro, el fotorreportaje y el cartel [...]”<sup>602</sup>. Entre els mesos de desembre de 1938 i el 9 de febrer de 1939, Franco conclouria l'ocupació de Catalunya, emetent aquest el seu darrer comunicat l'1 d'abril de 1939. Havia acabat la guerra, però s'iniciava la repressió vers tots aquells que havien tingut qualsevol tipus de vinculació amb la República.

Pel que fa a la situació del cinema i de la música durant la guerra, si bé a l'any de l'inici de la guerra s'estava en procés de rodatge de no menys de divuit films de ficció, a mesura que avançava la guerra els esforços es dedicaren sobretot al cinema documental. Com diu Miquel Porter [...] *Per una vegada, els poders reals – la Generalitat, els partits, els sindicats i el exèrcit mateix – es varen adonar que la informació i la propaganda havien de jugar-se a fons i que el cinema era en aquells moments, juntament amb la radiodifusió, l'arma més poderosa disponible. Així, el quatre grups més importants de fabricació i difusió de cinema documental que operaven a Catalunya giraven al voltant de les organitzacions anarco-sindicalistes –CNT, FAI, AIT i SIE- les més o menys entroncades amb organitzacions de base marxista – Popular Films, Joventuts Socialistes Unificades, Socors Roig Internacional-, les emanades del Govern de la Generalitat de Catalunya – Comissariat de Propaganda, Laya Films – i les realitzades per grups sense adscripció concreta – Edicions Antifeixistes – o per esforços particulars. A tots aquests caldria afegir la tasca realitzada a Catalunya per la Secretaria corresponent del Ministeri de la Guerra republicà”*<sup>603</sup>.

Caldria afegir també la tasca anònima, de la que fins avui no en comencem a descobrir-ne el veritable abast, dels cineastes amateurs que amb llurs càmeres captaren moments impressionants dels moments de la guerra i de la postguerra, convertint-se així, en testimonis fidels de la realitat que es volia amagar<sup>604</sup>.

<sup>601</sup> Gubern, Román et altera, *Historia del Cine Español*, Cátedra, Madrid 1995, pàgina 164

<sup>603</sup> Gubern, R. op. cit. pàgines 214 i 215.

<sup>604</sup> Després de la recuperació de llegats cinematogràfics de cineastes amateurs que he portat a terme fins enguany, he pogut comprovar, segons informació dels propis autors, ja molt ancians o de llurs familiars, que molts d'aquests cineastes destruïren les imatges més esborronadores de la guerra justament a l'entrada dels nacionals per temor a les represàlies. Un altre sistema que empraren fou el de remuntar el film de manera que

Segons el testimoni de Joan Mariné i Bruguera, que tenia 16 anys quan va començar la Guerra civil i treballava a Laya Films d'aprenent, molts treballadors del cinema es feren del sindicat anarquista perquè era la manera segura d'obtenir treball, ja que la majoria d'empreses cinematogràfiques estaven controlades per la CNT. Segons les seves pròpies paraules *molts reberen el carnet de la CNT gairebé sense ni haver-lo demanat*.<sup>605</sup>

Pel que fa al sector d'altres artistes, actors, músics i cantants tampoc es quedaren al marge de la guerra. Molts d'ells, prengueren part activament en la defensa de la causa republicana, per la qual cosa serien després perseguits, amb gravíssimes penes que arribaren fins a la mort o a l'arraconament més aclaparador, com fora el cas d'Emili Vendrell, l'exili, com Margarida Xirgu, i d'altres, l'exemple més paradigmàtic dels quals es Marcos Redondo, que simpatitzà immediatament amb el bàndol dels vencedors<sup>606</sup>.

Durant la Guerra civil s'organitzaren molts actes multitudinaris per a la recaptació de fons amb destí a socórrer les necessitats de les persones afectades per aquesta. Un dels molts espectacles a *Profit de les milícies que lluiten contra el feixisme i organitzat pel Comitè Antifeixista*, fou la vetllada del 22 d'agost de 1936, a l'Ateneu Popular, en la que es representà *Cançó d'amor i de guerra*, de Rafel Martínez Valls, amb un orquestra de 25 músics i més de 60 membres del cor. La direcció d'aquesta fou a cura d'Antoni Díaz Conde qui, en finir la guerra, s'exilià a Mèxic.

Un altre acte tingué lloc el 5 de gener de 1937, a benefici de la "Setmana Pro-infant", en el que cantà el tenor Hipólito Lázaro; el 19 de març, per la "Setmana d'ajut a Madrid" es representà *El Húsar de la guardia* organitzat per la CNT.

---

l'inici de la bobina no tingués res de sospitós, com unes imatges familiars contenint, a mesura que avançaven els films, imatges de guerra i postguerra. Com que la majoria d'aquests films estan en suport de 9'5 mm, i no es disposen avui per avui, dels recursos suficients per a portar a terme aquesta tasca tan important d'historiació, encara molt films que poden contenir imatges molt esclaridores de la crua realitat quotidiana, dormen el seu son etern. Com a testimoni de la vàlua de les filmacions amateurs, es pot esmentar *Auxilio Social en Mataró*, rodada a inicis del 40 per Enric Fité i Sala, que, sense pretendre-ho, ja que el què es volia demostrar era el bé que feia l'Auxilio Social, va mostrar la misèria que hi havia a la ciutat, amb gran quantitat de gent fent cua, amb un recipient qualsevol, per a que li donessin el ranxo.

<sup>605</sup> Soler Alomà, E. "Joan Mariné, el Nano de Laya Films", Revista *Cinema-Rescat*, núm. 5, 1998, monogràfic dedicat al cinema i la Guerra civil.

<sup>606</sup> Al programa del Teatre Bosc, de Mataró, corresponent als espectacles de fires de l'any 1934, la companyia lírica de Lluís Calvo portava com a *divo* Marcos Redondo; en aquest programa, el seu nom està escrit en català, Marc, en lletres naturalment, per la seva categoria, molt destacades.

El 1938, pel setembre, al Teatre de la mútua sanitària L'Aliança Mataronina es portà la Companyia de Sarsuela Espanyola, en la que actuaren Marc Redondo i Emili Vendrell, dues de les més reconegudes figures de la lírica del moment. Al Teatre Clavé, de Mataró, s'organitzà un magne festival artístic a *profit de robes per al combatent* a cura del Sindicat de la Indústria de l'Espectacle i patrocinat pel Front Popular Antifeixista, el divendres 11 de novembre de 1938. En aquesta vetllada s'oferí la sarsuela *Las Golondrinas*, d'Usandizaga, en el què el principal paper fou Marcos Redondo (Marc, al cartell); apart d'altres cantants de nom rellevant, participaren el cos de dansa del Gran Teatre del Liceu dirigit per Joan Magriñà i l'aportació musical fou a càrrec d'una *nodrida Orquestra del Sindicat de la Indústria de l'Espectacle de Barcelona*. Presentava l'acte la CNT – AIT.

La llista de representacions de tot tipus per a obtenir ajut econòmic a favor de la República seria inacabable, tant per la quantitat de llocs com de sessions. Però hi ha algunes coses sobre les que cal parar atenció: la primera, que a l'activitat que acudia més gent que continuava atraient més públic popular – l'adinerat, en bona part, ja no era al país – era la sarsuela. Que encara que fossin organitzats aquests actes per partits polítics d'esquerres o anarquistes, continuaven portant a escena aquests tipus d'espectacles, entre d'altres motius perquè, per exemple, a Mataró (presa com a ciutat mitjana prototípica, en el que políticament hi havia de tot, abans de la guerra), molts partits tenien la seva pròpia companyia lírica, com la de l'Iris, d'Esquerra Republicana o l'Ateneu, de la CNT.

Com es constata amb aquest darrer fet, la participació en actes d'ajut a la causa republicana per part de músics i artistes de tot tipus fou molt intensa. Una gran majoria de músics i de persones relacionades amb el cinema, fos de la vessant que fos, tenien vinculacions laborals amb el sindicat anarquista i vinculació amb el govern republicà. Una vegada perduda la guerra per la República i instal·lat el nou govern feixista, s'endegà una veritable persecució física, moral i laboral vers qualsevol artista (músic, artista plàstic, escriptor, cineasta...) que hagués pogut tenir ni la més lleu sospita d'haver tingut vinculació alguna amb aquella.

Una petita mostra d'aquesta inexorable setge es pot trobar enguany al Tribunal de Justícia de Barcelona que conserva un elevat nombre d'expedients que van ser endegats des l'any 1939 fins al 1942, amb l'arraconament més brutal de molts

músics i artistes – apart de moltes altres persones, però que no fa al cas pel tema d'estudi que ens ocupa - .

L'inventari, elaborat per Pilar Blesa, abarca els expedients del Tribunal de Responsabilidades Políticas<sup>607</sup> que van des l'any 1939 al 1942, amb un total de 7 volums. Aquests, es reparteixen de la manera següent:

| Any      | Registres | Nominals |
|----------|-----------|----------|
| 1.939    | 2.144     | 5.033    |
| 1.940    | 2.964     | 3.624    |
| 1.940    | 10.071    | 13.669   |
| 1.941/42 | 4.979     | 5.012    |

Però aquestes xifres, encara que molt greus, no són ni de bon tros el total dels expedients que va endegar aquest fatídic Tribunal de Depuración. En els mesos que vaig portar a terme l'estudi dels mateixos per tal de cercar els més representatius per a aquest capítol, quedaven amuntegats en piles al mateix terra centenars d'expedients pendents encara de ser classificats, pel que es pot tenir idea de l'embalum que va prendre la repressió durant la postguerra. Per altra banda, s'ha de tenir present que aquests són els que es cursaren sota l'aparença de "legalitat", però se sap que durant aquells terribles moments, l'arbitrarietat més absoluta planava damunt la societat, per la qual cosa podem afirmar que el nombre de persones represaliades devia ser molt superior.

### **X.3. ALGUNS EXEMPLES D'EXPEDIENTS DEL TRIBUNAL DE DEPURACIÓN DE RESPONSABILIDADES POLÍTICAS**

Hem esmentat abans que, després de l'entrada de l'exèrcit nacional, es produïren tota mena d'abusos i represàlies contra les persones que havien tingut algun tipus de vincle amb la República. La persecució del Tribunal arribà a situacions gairebé surrealistes, en la què qualsevol persona, enemistada amb alguna altra per qualsevol motiu particular, podia denunciar-la de forma anònima. Així, es

<sup>607</sup> Blesa, Pilar, *Inventari de l'arxiu del Tribunal de Responsabilidades políticas 1939-1942*, Departament de Justícia de Barcelona, 1992 al 1994.

materialitzaren moltes venjances, revestides amb l'acusació de pertànyer als rojos o ser-ne simpatitzant.

El sistema emprat pels òrgans repressius consistia sempre en una recaptació sistemàtica d'informes en la que hi participaven tots els estaments, des del capellà del poble a l'alcalde, veïns... i per descomptat, els informes dels repressius (guàrdia civil, policia, falange). Després, es procedia a demanar als bancs i caixes els informes econòmics de tots els diners líquids que podia tenir el presumpte acusat i també la relació exhaustiva de tots els béns i propietats (cases, finques, joies, valors). Cal dir que hi havia una veritable cobdícia en cercar aquestes, com es podrà comprovar en alguns dels expedients que segueixen. En el cas que el subjecte fos declarat culpable, senzillament es confiscaven els seus béns i propietats, passant a formar part del patrimoni de l'Estat. El què era més probable, era que les cases fossin donades en recompensa a membres de l'aparell repressor. També es procedia igual si l'acusat estava a l'exili, l'exemple més paradigmàtic dels quals el trobem en l'expedient de l'actriu Margarida Xirgu. Un altre sistema infal·lible, en el cas que les proves no fossin suficients per fer matar l'acusat o fer-lo empresonar, era el de l'arraconament professional, que deixava en la més absoluta misèria a qui havia estat acusat, com fou el cas d'Emili Vendrell.

Vegi's, amb l'expedient que segueix, una mostra de com una persona podia ser portada davant el tribunal, pel fet de que *"algú" assegura que a casa seva, abans de dinar, es cantava l'Himne de Riego.*

### **X.3.1. Judici per una acusació no provada:**

L'expedient 173 contra Felio (sic) Palol Albertí s'inicià el 19 de febrer de 1941 a càrrec de la Sección 4ª Antimarxista de la Dirección General de Seguridad. S'endegava aquest expedient perquè el senyor Palol havia estat acusat de les següents causes:

"Ha figurado con cargo directivo en Izquierda (sic) Republicana de Cataluña y Centro Republicano Federal [...] Está considerado como de ideario separatista, ateo y anticlerical... Votó a la candidatura del Frente Popular [...] Durante el periodo rojo actuó grandemente en pro de la causa roja, dándose el caso de que en su casa, antes de comer, se cantaba el *Himno de Riego*, conceptuado como peligroso. Como bienes de fortuna posee dos casas en San Feliu de Guisols (sic) valoradas en [...] y 25 obligaciones del Ayuntamiento de Barcelona...".

A l'expedient es reconeix que la Delegación del Estado para Recuperación de Documentos – Salamanca, informa que l'esmentat individu no té antecedents maçònics. Si hagués estat aquest el cas, la via hauria estat una d'específica que funcionava directament contra tots aquells que podien ser catalogats de maçons.

Es força creïble que la denúncia contra Palol vingués d'alguna persona molt propera, (un veí, per exemple) ja que si no, com es podia saber que es cantava *l'Himne de Riego* just abans de dinar? Es ben evident que és un cas típic de revenja. La resposta de la Jefatura Local y del Partido Judicial de Mataró i la Falange Española Tradicionalista y de las JONS admeteren al final del seu informe que *no se ha podido confirmar si en su casa, antes de las comidas, se cantaba el Himno de Riego*. L'expedient es tancà el 18 de febrer de 1942, un any després. Es desconeix quina fou la sort de l'acusat, que sí ho fou de ser roig encara que també es reconegué que anava a missa. Com es pot constatar en un expedient a un senzill i anònim ciutadà, s'admetia com a causa infamant les acusacions més peregrines. Com no havien de ser, doncs, els judicis, contra aquells qui s'havien significat a favor de la causa republicana?

#### **X.4. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS ARTISTES**

L'1 d'abril de 1938 s'havia creat a Burgos el Departamento Nacional de Cinematografía. Aquesta primera mesura es completaria amb l'Orden del 2 de noviembre de 1938, establint la Comisión de Censura.

Durant els darrers i convulsos mesos abans de la derrota republicana, molts simpatitzants d'aquesta causa abandonaren el país per a cercar refugi en un altre, iniciant-se un llarg exili, per a molts d'ells ja sense retorn. Tal com ho descriu Miquel Porter [...] *el 26 de gener de 1939 les tropes del general Franco entraren a Barcelona sense lluita, mentre columnes d'exiliats feien el possible per passar la frontera. Amb ells se n'anaven molts dels millors treballadors del cinema com Momplet*<sup>608</sup>, *com Gasset, com Carner i Ribalta, Joseph i Mayol*<sup>609</sup> i <sup>610</sup>.

---

<sup>608</sup> Antoni Momplet, nascut el 1899 havia estat el creador de *La novel·la d'ara*, publicació de preu molt econòmic que permeté a les classes més modestes apropar-se a les obres de les grans figures de les lletres catalanes. Havia dirigit espectacles als teatres més prestigiosos del món, com el Carnegie Hall, de New York, el Shine Auditorium, Imperial Theatre de Toquio... S'havia iniciat al món del cinema amb el film *Hombres contra hombres* i el 1935 havia dirigit *La farándula* amb el cantant Marcos Redondo, apart d'haver estat

Una important part de tècnics amb preparació adequada per al desenvolupament del seu ofici havien abandonat el país. Uns ho feren cap a França o Mèxic, en un exili dels que molts ja no tornarien. No només partiren els qui havien tingut algun tipus de vinculació amb la República. També marxaren els que, davant les dificultats de treballar en la indústria cinematogràfica, optaren per anar-se'n a treballar a Alemanya o Itàlia. Per una altra banda, Romà Gubern afegeix a aquesta llista una llarga relació de noms d'actors i actrius que també prengueren el camí de l'exili:

“La derrota republicana tuvo consecuencias dramáticas para el cine español. En primer lugar, porqué desencadenó un impresionante exilio de profesionales, que acabaron por establecerse en Méjico, Argentina o Francia, principalmente. La importancia de este exilio masivo ha sido subestimada hasta hoy, pero un análisis de su volumen y significación demuestra que este éxodo es factor capital para explicar el raquitismo artístico del cine español nacido en 1939”<sup>611</sup>.

És realment impressionant la llarga relació de noms destacats de la filmografia de l'època que dóna Gubern, de la que només ens destacarem uns quants noms: Carmen Amaya, Ángel Sanpedro “Angelillo”, María Casares, Alberto Closas, Ana María Custodio, Pedro Elviro “Pitouto”, Ernesto Vilchez i Margarida Xirgu, entre els actors i actrius. Com a directors, fugiren Luis Buñuel, Fernando G. Mantilla, Carlos Velo, entre molts altres, apart dels esmentats per Miquel Porter. Corregueren la mateixa sort els músics, entre els que cal destacar Pau Casals, Jaume Pahissa, el mallorquí Baltasar Samper...

Aquest exili forçat de tan nodrit grup de professionals relacionats amb el cinema i la música, foren una de les causes de la davallada dels productes artístics que sorgiren després del 1939. Si es van poder veure productes amb cert interès, encara que mutilats per la nova estètica feixista, fou perquè havien estat rodats i aturats per la Guerra civil. Serien molt pitjors els que la nova ideologia infantaria.

Pel que fa a l'assumpte que ens ocupa, pel desenvolupament i evolució de la sarsuela, del teatre líric, vers un gènere autènticament musical digne i modern, quedà castrat en marxar els més rellevants artífexs i creadors, restant anorreats,

---

redactor de la secció cinematogràfica de nombroses revistes de diversos països: *El Imparcial* (Buenos Aires) *Pour-vous* (París), *Film Kurier i Der Film*, de Berlín...i a l'Estat espanyol *El Diluvio*, *Films Selectos*, *Arte y Cinematografía*, entre d'altres.

<sup>609</sup> Porter, Miquel, op. cit. pàgina 219

<sup>610</sup> Miquel Joseph i Mayol era el secretari del Comité del Cinema de la Generalitat de Catalunya.

<sup>611</sup> Gubern, Román – Font, Ramón, *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona 1975, pàgines 23 i 24.



perseguits i vigilats sota sospita un bon nombre d'altres. Mentre, el gènere fàcil, el folklorisme de la pitjor mena, el “pan y toros” i l’“espanyolada”, planaven a les seves amples, amb el beneplàcit del nou govern i dels censors morals, l'església.

#### **X.4.1. El cas de Margarida Xirgu**

L'exemple de l'exili de Margarita Xirgu, l'assetjament contra la seva família, la confiscació dels seus béns, la campanya ordida en contra d'ella pels elements més reaccionaris de l'Estat que impediren la seva tornada, serveix per il·lustrar com fou d'intensa la persecució contra actors del teatre i del cinema que s'havien relacionats amb la República, encara que fos per vinculació d'amistat amb alguna persona de l'ampli ventall de la ideologia d'esquerres.

La reconeguda actriu Margarida Xirgu es trobava el 14 de febrer de 1936 amb la seva companyia a L'Havana al Teatro de la Comedia, havent d'actuar després al Nacional. Allí va empitjorar la salut del seu espòs Josep Arnall, que el portà a un fatal desenllaç. Poc després, rebé la notícia de l'esclat de la Guerra civil espanyola i una altra de fatídica: Federico García Lorca havia estat assassinat a Granada. Federico, gran amic de l'actriu per a qui havia escrit un gran nombre d'obres, amb un munt de projectes en comú, havia deixat d'existir. Margarida no retornaria mai a Espanya i el terrible impacte de la guerra la perseguiria per gairebé tots els escenaris de l'Amèrica llatina <sup>612</sup>.

La causa contra Margarida Xirgu Subirà fou la número 563 de l'any 1940 del Juzgado Civil Especial del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Barcelona. Aquest expedient no es resolgué fins l'any 1952 per la “Comisión liquidadora de responsabilidades políticas”. Com que Margarida Xirgu no havia retornat a Espanya passat els dos mesos de marge que el nou govern havia donat a tota aquella persona que estigués a l'estranger en el moment de l'esclat de la Guerra civil, se la considerà ja *de facto* culpable d'aquest delictes. El 19 de juliol de 1940 començà el ritual d'esbrinar totes les propietats de l'artista, per tal de procedir a la seva confiscació.

---

<sup>612</sup> Rodrigo, Antonina, *Margarita Xirgu y su teatro*, Planeta 1974. En aquest llibre hom pot seguir de forma detallada i exhaustiva la vida de l'actriu, llevat del capítol de la repressió política fins i tot en la seva absència, que s'explica en aquest expedient.

Segons un informe de don Alfredo Muñoz, secretari del jutjat instructor provincial de responsabilitats polítiques de Barcelona, Margarida Xirgu tenia *De bienes de fortuna se le conoce una casa y una torre en Badalona. En el Banco Hispano Americano posee 5.000 pesetas en deuda amortizable*. També s'esbrinà quin era el parador del marit de l'actriu, contestant el jefe Superior de Policia que *el difunto esposo se llamaba José Arnall Melero falleció en La Habana (Cuba) el 22 de marzo de 1936...* Com s'ha esmentat abans, una veritable cobdícia feia que cerquessin fins i tot les joies de la inculpada, tal com veiem en aquest informe fruit de l'interrogatori que sofrí el germà de la Xirgu, Miquel, a causa d'una denúncia que arribà al jutjat el 6 de febrer de 1941 en la que s'afirmava que tenia les joies i diners de la seva germana. En aquest informe quedà escrit la resposta de Miquel, que afirmava no saber res de les joies i paper de l'Estat de l'actriu, que creia que les portava sempre amb ella. La persecució arribà fins el punt de manar l'autoritat fer obrir la caixa de cabdals que tenia al Banco Hispano Americano on es trobaren alguns objectes de plata de caire domèstic. La casa de Margarida Xirgu va ser ocupada el 1939 per un "inquilí", un tal José Puig Sadurní, que tenia una fàbrica de fusteria i cobertes a Badalona mateix, s'adreçava amb aquest termes d'agraïment a l'Administrador General de Bienes Intervenidos del Juzgado Civil Especial de Responsabilidades Políticas de Barcelona: *Tengo el honor de comunicarle que en consonancia con las gratas entrevistas celebradas, que ocupando la finca Santa Madrona 118 – casa de la Xirgu – como vivienda para mi familia por orden del Comandante de la Plaza, en su poder, estoy dispuesto a continuar habitándola...* Continua l'"afortunat inquilí" esmentant les obres de reparació que hi va fer.

Al cap de molt anys, altres exiliats començaren a retornar a Espanya, afavorits per un desig del govern franquista de donar cert caire de normalització a la situació política del país. Per aquest motiu, segurament, s'endegà un nou recurs d'alçada per a intentar acabar amb el judici pendent després de tants anys. Així, el 20 de maig de 1952 el representant de Margarida Xirgu a Barcelona, Federico Marimón, va fer efectives les dues mil pessetes de sanció a la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas, esperant donar per tancat l'expedient. Finalment, en l'auto de conclusió, es certificava el següent:

"A Madrid, a veintiocho de febrero de mil novecientos cincuenta y dos, visto por la Comisión Liquidadora [...] el recurso de alzada interpuesto por D. Federico Marimón [...] en representación de Margarita Xirgu Subirá [...] contra sentencia del Tribunal Regional de Barcelona [...] Resultando

que el Tribunal Regional [...] dictó sentencia imponiendo a Xirgu como responsable política de hechos graves, las sanciones de pérdida de bienes, inhabilitación para cargos de toda clase a perpetuidad y extrañamiento, también perpetuo, del territorio nacional.

Resultando que en dicha sentencia se declararon probados los hechos siguientes [...] (es) artista de teatro [...] figurando afiliada en Izquierda Republicana mantenida, en los sucesos de octubre de 1934, tuvo oculto en su casa a Manuel Azaña<sup>613</sup>, del que era íntimo amigo así como a Marcelino Domingo, le cogió el Movimiento Nacional en el extranjero, no habiendo regresado a su Patria, dedicándose a realizar propaganda roja en festivales, representaciones teatrales y giras...

Considerando que la mera afiliación a Izquierda Republicana fue exceptuado de responsabilidades políticas... [...] el único hecho mencionable [...] es el haber permanecido en el extranjero desde el 18 de julio de 1936 [...] y que merece la calificación de leve, dado el sexo (!) de la inculpada...

Considerando que las sanciones económicas se fijaron teniendo en cuenta no solo la gravedad de los hechos apreciados, sino, principalmente, por la posición económica y social del responsable.

Fallamos: [...] declaramos [...] el recurso de alzada presentado por Doña Margarita Xirgu Subirá...y en su lugar, imponemos [...] como responsable de un hecho leve, la cantidad de dos mil pesetas...”<sup>614</sup>.

Com es pot veure en aquest extracte del llarg expedient, de fet es reconeixia que no hi havia cap falta que pogués ser susceptible de mantenir la punició contra l'actriu. I també, que amb el seu es volgué exemplaritzar el càstig dels defensors de la República a l'exili. El seu segon marit, Miquel Ortín, retornà a Espanya el 1949 per tal de recuperar el béns que li havien estat confiscats pel govern feixista. Segons diu la historiadora Antonina Rodrigo, Margarida encara guardava la clau de la seva casa a Badalona. Es començà a parlar del retorn de l'artista a la premsa espanyola. Guillermo Díaz-Plaja va fer de bo perquè es pogués materialitzar el retorn de l'actriu a Espanya, però un article aparegut al diari *Arriba*, que amb el títol “¡Ya se salvó el teatro! Parece que vuelve Margarita Xirgu” que signava César González-Ruano que l'ofenia greument, no sols per ridiculitzar-la professionalment, sinó afegint que *esa señora no podía manchar con sus pisadas el suelo patrio* per les seves vinculacions polítiques, va influir molt negativament en l'actriu, allargant el seu retorn, sent la causa que, finalment, aquesta es fes enrera per sempre més en la seva intenció de retornar del seu exili. No sols l'*Arriba* va publicar aquest article, sinó que *La Vanguardia* el reproduí complagut el

<sup>613</sup> Rodrigo, A. op. cit. Pàg. 205. Efectivament, l'actriu havia acollit a Manuel Azaña a casa seva, per raons d'amistat: *Cuando los sucesos de octubre, lo detuvieron en Barcelona, reclusándolo en un barco de guerra. Lola, como es natural, fue a Barcelona para estar cerca de su marido...Se hospedó en un hotel. Pero al salir al comedor, algunas personas la señalaron como si se tratase de una criminal... Cuando yo lo supe, me apresuré a ofrecerle mi casa de Badalona.. Los que me atacan sabían perfectamente todo esto, pero convirtieron aquel episodio, puramente sentimental y humano, casi en un delito político.*

<sup>614</sup> Tribunal de Justicia de Barcelona, expedient 563.

26 d'agost del mateix any<sup>615</sup>. L'abril de 1969, la premsa difonia la notícia de la mort de Margarida Xirgu a Montevideo, als 81 anys d'edat. Havien passat 33 anys des del dia que sortí de Santander, al front de la seva companyia, per iniciar una gira per Amèrica. Mai més no retornà.

## **X.5. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS CANTANTS**

### **X.5.1. El cas d'Emili Vendrell:**

Un dels casos menys coneguts com exemple de l'abast que podia tenir la repressió contra els cantants fou el d'Emili Vendrell Ibars. Emili era un reconegut cantant, lloat per la perfecció de la seva dicció i bellíssima veu arreu, tant a Catalunya com en altres indrets de l'Estat espanyol, dels països del món on havia actuat. No és moment aquest de fer un recorregut artístic del cantant, però apart d'òpera, era uns dels més sòlids i sol·licitats cantants de sarsuela, interpretant-ne totes les de repertori: *La Dolorosa*, *Doña Francisquita*, *Los Gavilanes*... i un llarguíssim etcètera que farien inacabable aquesta llista. El seu fill Emili Vendrell, juntament amb Xavier Foz, escriviren el 1965 una biografia que més que una biografia del pare, eren els records personals del seu fill sobre la figura de l'eminent cantant. El capítol de la postguerra, que tingué unes gravíssimes conseqüències per a la vida professional de l'artista, hi són passades per sobre, com si no es conegués el què havia passat o no se'n volgués parlar<sup>616</sup>. Així es descriu el capítol que destina als moments tràgics de la guerra:

“Mai no vaig veure que el meu pare s'apassionés per la política, és ben veritat. Abominava dels qui provocaven atemptats i causaven danys, això sí. I també el preocupava la repercussió que totes aquelles convulsions socials poguessin tenir en la seva carrera. I tanmateix n'hi van tenir. Perquè per un acord sindical de la CNT, tot just iniciada la guerra, els artistes lírics<sup>617</sup> haurien de cobrar la mateixa quantitat per funció. Segons aquesta disposició, el meu pare va començar a cobrar 15 pessetes per actuació en lloc de les 1.000 que cobrava com a terme mitjà. Fou aleshores quan va decidir que era el moment d'estudiar un seguit de proposicions que li havien fet des de l'estranger. Es va posar en contacte amb Joan Magrinyà i amb els elements de la Cobla Barcelona, que també havien rebut avantatjoses ofertes de diversos empresaris europeus i van planejar una *tournee* tots

<sup>615</sup> Rodrigo, A. op. citada, pàgina 276.

<sup>616</sup> Vendrell, Emili, fill i Foz, Xavier, *El meu pare Emili Vendrell*, Edicions Toray, Barcelona 1965, pàg. 52

<sup>617</sup> Com es recordarà, anteriorment s'ha fet referència al predomini d'aquest sindicat entre els artistes de tots tipus, inclòs el cinema, que tingué com a conseqüència que, de forma automàtica, tots foren susceptibles de ser acusats pel Tribunal de Depuración en acabar la guerra, pel sol fet d'haver tingut el carnet de la CNT.

plegats. Van actuar a França, a Txecoslovàquia, a Bèlgica i a Suïssa. Aquella *tournee* va durar des del juny fins el novembre del 1937. El testimoni dels èxits que el meu pare aconseguia al costat d'en Magrinyà i de la Cobla Barcelona ens arribava en les seves cartes, totes plenes d'enyor per nosaltres, per la seva Barcelona, pels seus amics. Ens preguntava per la marxa de la guerra, preocupat per la nostra sort”.

En realitat, va ser el Comissariat de Propaganda, sota la direcció de Jaume Miravittles qui va organitzar aquesta gira de concerts pels països esmentats, amb intenció de difondre la qualitat artística de Catalunya al món, en un intent afegit de promoure simpaties i ajut vers la causa republicana. Miravittles escollí el millor cantant que hi havia llavors al país, Emili Vendrell, que actuà juntament amb la Cobla Barcelona. La gira s'efectuà durant l'any 1937, en plena guerra.

L'expedient que el Tribunal de Responsabilidades Políticas de Barcelona obrí contra Emili Vendrell fou el número 114 i s'inicià tot just el 13 de setembre de 1939. El primer document que hi figura fou el de la prohibició que, amb data de 9 d'abril de 1939, trameté el Jefe superior de la Policía de Barcelona a l'empresari del Teatre Victòria, on actuava aquells dies Vendrell en que li diu que *Participo a Ud.* - l'empresari era Gustavo Viñas - *Para su debido cumplimiento que con esta fecha he resuelto prohibir la actuación en ese Teatro y hasta nueva orden del tenor Emilio Vendrell.* Havia començat el llarg procés que hauria de portar a Vendrell a l'ex-patriació fora de Catalunya.

En saber-se que a Vendrell se li havia prohibit cantar, un grup de persones d'alt rang artístic i social, admiradors del tenor, s'adreçaren a l'Autoritat per demanar que es revoqués aquesta ordre, que entrà al registre amb data de 21 d'abril mateix. Després de la seva lectura, el Jefe de Policía ordena – signat al lateral de l'ordre, de puny i lletra – : *Practíquese una información profunda.* La carta deia així:

“Gran número de admiradores del excepcional tenor Emilio Vendrell, quedamos desagradablemente sorprendidos al conocer la prohibición de actuar que se ha hecho a tan gran artista, con el falso pretexto de una supuesta simpatía por el régimen rojo.

Este rumor no puede ser otra cosa que una falsa acusación de algún menguado envidioso – com veurem més endavant, aquest tenia nom i cognoms - de un prestigio y una fama tan legalmente adquirida. El tenor Vendrell, ídolo de todos los catalanes, admirado en toda España, conocido y respetado en el Extranjero lo mismo que su insigne maestro Millet, ha sido siempre en extremo amante de la tierra que le vió nacer, del público que le ha comprendido, amado y admirado, en su larga y brillante carrera ha consagrado su arte y su voz al servicio y enaltecimiento de su patria.

[...] La España de Franco, el Justiciero, no ha de proceder con más rigor que los rojos, que dejaron actuar, ponderando además sus méritos a artistas de ideas tan contrarias y probadas como Marcos Redondo y otros tantos...

[...] Los artistas aman su arte, este es su oficio, tan honrado como otro cualquiera y con el que se ganan la subsistencia. No se puede por tan infundados rumores truncar una carrera tan brillante...

La tournée que realizó por el Extranjero en unión de la Cobla Barcelona fue obligada, el resultar elegido se debió a ser el artista más popular y apreciado fuera de España.

Por tal motivo nos dirigimos a U.E. para suplicarle repare tal sinrazón, que vuelva a este artista el pedestal que se merece.

Barcelona ,11 de abril de 1939. Año de la Victoria”

Signaren Isidro López, Pedro Botey, Pepita Ponicat, Juan Ortega, entre altres persones, amb signatura il·legible.

Les acusacions contra Vendrell havien partit de dues persones: Don Lope Martínez de Rivera, escriptor, i Vicente Simón, tenor. A la diligència que es cursà, hi figuren llurs acusacions:

“En Barcelona [...]

En virtud de las órdenes recibidas tengo el honor de comunicarle el informe del tenor Emilio Vendrell, el cual resulta un ROJO SEPARATISTA, pues así me lo manifiestan todas cuantas personas dignas les consulté y por ello fue elegido para la tournée que realizó en el extranjero en unión con la Cobla Barcelona.

De sus ideas completamente opuestas a Nuestro Glorioso Movimiento Nacional, está demostrado con el entusiasmo que actuó en todas cuantas funciones y festivales que se organizaron a favor de las hordas marxistas [...].

Don Lope Martínez de Rivera, escritor expreso, condenado a muerte por los tribunales rojos, afiliado a F.E.T. y de las J.O.N.S, secretario del Sindicato nº 20 de la C.N.S. afirma el separatismo y el entusiasmo que sentía Vendrell por el tristemente célebre gobierno rojo por el hecho siguiente: a los pocos días de la vuelta de la tournée se encontró a Vendrell en la calle y le preguntó ¿Cómo no se pasó a la zona Nacional? Contestando en muy malas formas que el había venido a servir al legítimo gobierno de España.

Don Vicente Simón, tenor, afiliado a F.E.T. y de las J.O.N.S. de Madrid, persona que en el ánimo de toda España está reconocido como gran entusiasta de Nuestra Gloriosa Causa, me dice que Vendrell es rojo separatista y cual siempre se distinguía en sus propagandas a favor del gobierno rojo [...]

Según referencias de muy buen origen que tiene el que suscribe, el Emilio Vendrell es masón con el número 19 ó 20 de Barcelona.

Barcelona 18 de mayo de 1939, Año de la Victoria. José Ferrando. Emilio Cánovas”

Com es pot veure, les acusacions que es qualificaren de greus contra Emili Vendrell són d'una inconsistència total. Però el cert és que, amb aquestes

mínimas acusaciones, el procés continuà. Vendrell manifestà en la seva declaració el següent:

“[...] Que por haber nacido en Cataluña y, debido a sus sentimientos artísticos, ha interpretado frecuentemente canciones populares catalanas, aunque sin establecer de una manera terminante diferenciación alguna con el folklore de las demás regiones españolas .... - Vendrell cantava de manera constant sarsueles i, com se sap, la immensa majoria d'elles estaven escrites en llengua castellana, apart que els temes tractats eren de tots tipus de procedència i ben poques, per cert, d'argument que pogués considerar-se “català” – y que nunca ha hecho bandera de su arte para finalidades políticas [...] que las actuaciones que ha hecho por los rojos han sido siempre de carácter coactivo [...] Que nunca ha hecho manifestaciones en defensa del gobierno rojo y que muy al contrario, llegó a ser amenazado en la Rambla por dos individuos del sindicato de espectáculos cuyos nombres desconoce. Respecto a su actuación logista, manifiesta que nunca ha pertenecido a ninguna organización masónica y que la única relación que puede haber tenido a este respecto es su trato profesional como artista con varios individuos que sabe que eran masones, entre los que recuerda al tenor cómico Palacios, cuyo paradero ignora [...] Respecto al viaje al extranjero con la Cobla Barcelona, dice que este viaje le fue impuesto por el comisario de propaganda de la Generalitat Jaime Miravittles. Firmado: Emilio Vendrell.

Secretario: Emilio Cánovas”

Continuava el procés en la forma habitual. Ara tocava el torn de confiscar el béns a l'artista. El Sindicato de Bancos y Banqueros de Barcelona trameté en data de 30 de setembre de 1939 al Juez Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas el justificant de recepció de la demanda de coneixement dels saldos de comptes corrents, llibretes d'estalvi, dipòsits de valors de tota mena que poguessin figurar a nom de l'inculpat.

El 19 de gener de 1940, el Tribunal es troba ja en disposició de dictar sentència, donat que tenia recollits els informes reclamats pels agents d'investigació i vigilància:

“Manuel Rodríguez Pons, secretario del Tribunal Regional de Responsabilidades políticas de Barcelona.

Certifico: que en este Tribunal se ha recibido un informe de los agentes de Investigación y vigilancia absritos (sic) a este Tribuna, que copiado a la letra dice así:

Saludo Franco – Arriba España – Informe:

Emilio Vendrell Ibars, de 46 años, casado, tenor, hijo de Juan y de Margarita, natural de Barcelona y domiciliado en esta Capital calle del Bruch 91, 3º - ACTUACIÓN. Pertenece desde el año 1922 al Sindicato de Artistas Líricos. Este sindicato pasó a la C.N.T., al iniciarse el Glorioso Movimiento Nacional. En febrero del año 37 salió con otros varios artistas más, formando una compañía al extranjero haciendo una tournée de propaganda roja por diferentes países, recorriendo entre otros

lugares París, Bélgica, Luxemburgo, Checoslovaquia, sin haber intentado pasar a la Zona Nacional y volviendo otra vez a Barcelona en pleno periodo rojo. Dio varios festivales benéficos con la orquesta denominada “La Cobla Barcelona”- Parece ser que pertenecía a la masonería. 15 enero de 1940. Los agentes R. Marin. Eugenio Lozano”.

El 30 de maig de 1941, es dictà sentència contra Vendrell:

“Resultando probado y así se declara como hecho menos grave que Emilio Vendrell Ibars, de 46 años, artista, con bienes inmuebles por doscientas trece mil pesetas y deudas hipotecarias por ciento cinco mil, con esposa y dos hijos a su cargo de 16 y 12 años, un sobrino incapacitado de 23 y padre de 83 años, a los que no le son conocidos ni bienes ni ingresos; el inculpado tiene además los propios de su profesión de cantante, tiene antecedentes separatistas, si bien no consta su filiación a partido político alguno, aunque sí se expresaba en este sentido en sus conversaciones. Iniciado el periodo rojo, tomo parte en cuantos festivales se organizaban, colaborando con entusiasmo, saliendo de Barcelona para el extranjero [...] excursión que tuvo lugar bajo el patrocinio del “Comisariado de Propaganda”. Tomo asimismo parte en la impresión de un disco gramófono de una especie de canción de guerra separatista – La “canción de guerra separatista” a que al·ludeix el jutge era la cançó *El més petit de tots*.

FALLAMOS: Que debemos declarar la responsabilidad política del inculpado a quien se le impone la multa de diez mil pesetas y destierro fuera de Cataluña por cinco años.

Manuel de la Prada. Ildelfonso de la Maza. Joaquín Vivó”.

Davant aquesta severíssima sentència, incomprendible per basar-se en acusacions tan febles, Vendrell va veure's obligat a demanar la defensa d'un professional. Encarregà els serveis de l'advocat Francisco de Paula Aguiló y Espiell. Tenia la distinció de “Caballero de España”; presentà un llarguíssim escrit de set pàgines, en les que aportà les manifestacions en defensa del seu representat de personatges il·lustres, gens sospitosos per al règim de simpaties “roges”, així com del sacerdot de la parròquia, de l'Ajuntament de Barcelona, etc.

Una de les primeres al·legacions que expressà Aguiló fou la de consignar, amb tristesa, l'atmosfera desfavorable que s'havia creat vers el seu defensat *que ha sido posible para ciertos enemigos del señor Vendrell, más que enemigos, envidiosos*. Es refereix Aguiló a l'enveja que suscitava entre alguns cantants, no tan dotats com Vendrell, que trobaren així una fórmula incomparable per desbancar-lo. Prossegueix l'advocat tot dient

“Hechas las anteriores desgrecciones vamos a entrar de lleno en el estudio de las pruebas practicadas y de los informes que obran en el expediente referido: Son testigos de cargo del señor Vendrell dos señores llamados Martínez de Rivera y Vicente Simón, escritor desconocido el



primero y el segundo tenor, naturalmente y como es público y notorio de una talla infinitamente inferior a la del señor Vendrell. Afirman estos señores que mi patrocinado es un rojo separatista, sus ideas opuestas a las del glorioso Movimiento Nacional y que se complacía en herir a todos aquellos que simpatizaban con tan gloriosa causa. Dicen más que saben por referencias de buen origen, no dicen de donde ni de quién, que el señor Vendrell era Masón [...]”

Aquí l'advocat feia èmfasi en el fet de què tot partia d'unes acusacions febles, sospites, el “m'han dit què”... i que sobre això no es podia sustentar una acusació que podia malmetre la vida d'una persona, com finalment succeí.

En el seu descàrrec, Aguiló aportà com a testimonis i valedors de Vendrell l'Ajuntament de Barcelona, al certificat del capellà –informe que sempre era preceptiu- de l'església habitual de Vendrell, la de la Concepció de la ciutat; de Don Francisco de A. Ferrer de Navas, Marqués de Cornellà, també advocat, que va donar fe de que Vendrell no havia sigut mai maçó i que, únicament, s'havia dedicat al seu art i a la seva professió; de don Fernando Escalas Coste, ex-conseller durant la dictadura de Primo de Rivera –per tant, gens sospitós als ulls del tribunal- ex-delegat del Monopoli de CAMPSA, secretari del general Martínez Anido; de José Borrell Clota, sagristà de la Parròquia de Santa Maria del Mar, que assegurava que Vendrell havia estat escolà de la parròquia, membre de l'Escolania i que anava a missa amb la seva esposa, essent molt devot de Santa Rita; Don Francisco de A. Baldelló, sacerdot i professor de música; don Enrique Nieto de Molina, conegut autor teatral i falangista; don Francisco de A. Balañá, comerciant i Rodolfo Blanca, conegut element de dretes. Tots ells es manifestaren a favor d'Emili Vendrell. Acabava la instància el senyor Aguiló insistint en la feblesa de les acusacions dels testimonis de càrrec amb declaracions com “sembla ser”..., “creuen saber”... contràriament a la solidesa dels testimonis de descàrrec, que eren fermes i sòlids. També explica com el seu representat havia sofert cinc registres domiciliaris per part dels rojos, que li malmeteren objectes i llibres religiosos del seu pare.

Tot fou el va. Era ben evident que en la figura d'Emili Vendrell, el nou règim volia exemplificar la repressió contra aquells que no de li mostressin “afectes”: el recurs fou desestimat. Emili rebé l'ordre d'expatriar-se el 8 d'octubre de 1941 i comunicà al Tribunal l'acatament, fixant la seva residència a Madrid, a la Plaza de Oriente número 6. Demanà també que, degut a la manca de recursos econòmics – ja feia dos anys que no cantava i per tant, no tenia ingressos – se li permetés pagar la

multa en terminis. La salut física de Vendrell es ressentí, naturalment, d'aquesta ordre que el mantenia allunyat dels seus i de la possibilitat de continuar desenvolupant la seva carrera artística. El 1944, Vendrell vivia a València, al poble de València del Cid. A causa del seu mal estat de salut, demanà al Presidente del Tribunal de Responsabilidades Políticas de Barcelona que li permetés anar a la ciutat per tal que fos reconegut pel seu metge de capçalera, acceptant el Tribunal que es traslladés a Barcelona només per a rebre tractament facultatiu.

Passats els anys d'ex-patriació, Vendrell retornà. Estava ja molt delicat de salut. A partir del 1952 la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas s'esforçava en tancar els milers d'expedients que encara restaven pendents. El 27 de juny de 1958, finalment Vendrell rebé l'indult a la multa de 10.000 pessetes que encara devia, en una sentència en la que es deia que podia reclamar els béns embargats i alliberar-se de les retencions econòmiques que encara patia. Però el dany fet a la seva vida personal i professional, serien irreversibles. Un dels millors representants de la lírica catalana, que l'hauria pogut enaltir i dignificar fins a uns nivells que mai s'assoliren, quedà frenat i altres, amb menys dots que ells, ocuparen el seu lloc, afavorits per la seva posició de simpaties cap el nou Règim.

El 14 d'abril de 1961 Emili Vendrell va rebre un homenatge al Palau d'Esports de Barcelona. Va morir l'estiu del 1962; poc abans havia dit: *Quan em mori, veureu com m'estima el poble*. Així li ho demostrà en el darrer comiat a uns dels artistes lírics més rellevants de Catalunya.

## **X.6. LA REPRESSIÓ CONTRA ELS MÚSICS**

### **X.6.1. El cas de Joan Dotras Vila**

La repressió contra els artistes prengué en molts casos un caire que gairebé podria titllar-se – si no fos perquè en depengueren la vida física, humana i professional de moltes persones – de còmic per la inconsistència de les acusacions i per la ignorància més flagrant que mostraven els artífexs de la repressió. En el cas de Dotras Vila a més, hi queda ben palès el paper repressiu que va tenir la Sociedad de Autores y Editores de España que organitzà a

l'aixopluc del règim nouvingut una Comisión Depuradora de los Socios y Administrados de la SGAE, essent secretari general Manuel Fernández Palomero, exercint un paper repressiu i denunciant els socis que considerava que havien tingut simpaties pel govern republicà o poc adeptes al nou Règim. Tots, absolutament tots, estaven sota sospita; fins i tot els que amb els seus propis fets i declaracions, quedava ben clar que eren de dretes i en el cas de Dotras, quinta-columnista confés. El mecanisme repressiu funcionava doblement: primer, denunciant-lo després d'un llarg i exhaustiu interrogatori que no tenia res a envejar al policial, que contenia una pregunta en la que s'instava a l'interrogat a denunciar altres col·legues que considerés que tenien simpaties o vinculacions amb els rojos. Després, retenint-li sense cap trava els emoluments que es derivessin de la gestió de la SGAE com a dipositant de les seves obres.

Joan Dotras Vila era un músic compositor barceloní. Havia escrit especialment operetes i sarsueles, totes de caire romàntic. Amb l'arribada del sonor, el jove músic, que havia adquirit coneixements sobre la tècnica cinematogràfica sonora, havia compostat la música de varis films fets en època republicana, com *Barrios bajos*<sup>618</sup>, i *¡No quiero,...No quiero!*<sup>619</sup>.

El seu expedient s'inicià per una informació a càrrec del "Jefe del Rondin Antimarxista, el Capitan de la Guardia Civil, don Manuel Bravo Montero y los agentes afectos al mismo don Cesar Rodrigo Rodriguez", que amb data de 31 d'agost de 1939 manifestaren que als diaris *La Noche* i el *Noticiero Universal* de data de 25 d'agost d'aquell mes, es deia que [...] *el maestro Dotras Vila "podia ser" el autor del himno anarquista A las barricadas, cuya canción se cantó y tuvo gran popularidad entre los elementos marxistas, los que a sus compases cometian toda clase de robos, de atropellos, de incendios y de saqueos, por que su música revolucionaria les enardecía y los impulsaba*".

A l'inici de l'expedient s'unia com a prova l'esmentada nota, que no signava ningú, juntament amb la declaració jurada del mestre, feta davant la Sociedad de Autores y Editores, en la que afirmà que durant el període republicà l'anarquista Jacinto Toryho li havia proposat fer l'adaptació musical d'aquesta peça, amb *Los hijos del pueblo*, amb la urgència de fer-la per l'endemà mateix. L'esmentat Jacinto la va cantar a casa de Francesc Cambó, prenent el mestre les anotacions

<sup>618</sup> Produïda per SIE Films, el 1937, dirigida per Pedro Puche.

<sup>619</sup> SIE Films, 1938, amb direcció de Francisco Elías i fotografia de Josep Gaspar.

en directe per tal de tenir-la arranjada i harmonitzada tan aviat com li fou possible. Es va gravar tot seguit i sortí a la venda figurant-ne com a autor, cosa que no era certa.

Aquestes explicacions no els complagueren suficientment. El seu expedient s'inicià el 10 d'octubre de 1939, amb el número 758 del Juzgado Instructor de Responsabilidades Políticas de Barcelona per la denúncia del propi governador civil que s'adreçà al Juez de Responsabilidades Políticas perquè endegués la investigació de la persona del compositor amb aquest termes *A los efectos que en justicia procedan, pongo a disposición de V.I al Maestro Compositor de Música JUAN DOTRAS VILA, autor del himno guerrero de la F.A.I. durante la guerra.*

Vist el caire que anava prenent la denúncia i que podia derivar amb pena de presó, Dotras Vila fa una nova declaració el 4 de maig de 1940. En ella, el músic començava confessant-se *católico, de derechas de toda la vida y adicto entusiasta y colaborador al Glorioso Movimiento Salvador de España y a su Caudillo Generalísimo Franco*. En principi, aquesta era la línia de resposta de tots els encausats que, sisplau per força, tant si era veritat com si no, sabien que els anava la vida amb el que contestessin davant el Tribunal. Dotras continuà la seva narració de com li va arribar l'encàrrec d'harmonitzar i adaptar l'esmentat himne que després seria pres com a símbol llibertari:

“En agosto de 1936 bajo amenazas de elementos anarquistas me vi obligado a armonizar e instrumentar con destino a una película documental, la canción polaca titulada *La Varsoviense*, obra para mí desconocida hasta aquella fecha. Que la C.N.T. se apropió de mi material de orquesta de la citada canción polaca y que en septiembre de aquel mismo año utilizaron aquella música para impresionar un disco gramofónico que interpretó una numerosa orquesta y orfeón [...] Fue declarada en septiembre de 1936 himno oficial de la C.N.T. bajo el título *A las barricadas* [...] Presento dos cuadernos de música titulados *Cancionero Revolucionario Internacional* editado en 1937 por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña y *Chants revolutionnaires de divers pays* editado en París...

En el primero de dichos cuadernos y en su página ocho aparece *Las barricadas* y referente al mismo dicen su página “Comentarios”: *El Himno anarquista, tal como la marcha fúnebre (vease pág. 20) tiene una larga y gloriosa historia revolucionaria y es, al mismo tiempo, una de las canciones más populares de las clases trabajadoras de Polonia, la Unión Soviética y la Alemania antifascista, por las cuales es conocido con el título de ‘Varchavianka’ parece que es obra de un escrito polaco, Wacław Sicrozewski, quién la compuso en 1884 ó 1885 en la cárcel de Varsovia, donde pasó algún tiempo por su afiliación al primer partido obrero polaco El Proletariado*. En el

segundo cuaderno *Chants Revolutionnaires de divers pays* en su canto nº 9 se comprueba que la música *A las barricadas* es exactamente la canción polaca *La Varsoviense...*”

No sols era ja l'acusació d'haver escrit un himne que incitava les masses a cometre tot tipus de desgràcies, sinó que també ho era de pertànyer a la Banda de Música del C.R.I.M. nº 16. i a l'Orquestra Simfònica que s'estava reorganitzant. Dotras Vila explicà que va acceptar aquest càrrec el 1938, davant la imminència de reclutament de la seva lleva, aconsellat per Francisco García Loygorri, autor teatral i comandant del C.R.I.M. Amb tot, fou finalment cridat a files, però es va refugiar a Montmeló, on va romandre-hi amagat fins l'entrada dels nacionals el 27 de gener de 1939.

La maquinària repressora continuava endavant, pel que es va procedir al registre de tots els béns que pogués tenir l'acusat. El Jefe Superior de Policia informà al Juez Instructor que tenia els ingressos de la Sociedad de Autores, una llibreta de la Caja de Pensiones y Ahorros para la Vejez i una casa en el poble de Canet de Mar. La seva esposa també tenia una casa a Terrassa i una altra a Canet que va heretar del pare. Cal aclarir que, des del moment de la seva acusació Dotras ja no rebia cap diner de la SGAE, ja que els hi li retenia. Tal era ja la penúria que passava el mestre que el 26 d'abril de 1941 s'adreçà al Juez Instructor Provincial de Responsabilidades Políticas en aquests termes:

“ [...] Que desde abril de 1940 se halla sujeto al expediente nº 758 incoado por el Juzgado Instructor Provincial nº 1 de Responsabilidades políticas [...]

Que el que suscribe por su condición de Maestro Compositor tiene como único medio de vida la percepción de los derechos de autor de sus obras administradas por la Sociedad General de Autores [...]

Que desde varios meses debido al expediente mencionado tiene retenidas en la susodicha Sociedad las liquidaciones correspondientes a los derechos devengados por la representación y ejecución de mis obras teatrales y musicales.

Que dicha retención de carácter económico le ha creado una situación apuradísima puesto que no dispone de otros medios para atender a los gastos de su casa y familia compuesta de esposa, dos hijos y hermana, al extremo de haber tenido de recurrir a amistades para que materialmente les solucionaran momentaneamente el problema económico.

Que en la actualidad ya no sabe como hacerlo para llevar su casa adelante pues no tiene a quien recurrir [...]

Suplica se digne dar V.E. orden a la Sociedad General de Autores para que puedan hacer efectivos al que suscribe las liquidaciones retenidas de sus derechos de autor [...]

Com també era habitual en aquests processos, com hem pogut veure en el cas d'Emili Vendrell, l'acusat havia de demanar a persones que poguessin gaudir de la confiança del nou règim que declararessin al seu favor en el judici a que estava sotmès. Dotras va presentar com a testimonis de descàrrec a personalitats com Miguel Abril Letamendi, general de la Guàrdia Civil, qui manifestà en la seva declaració que, essent president del Consell de Guerra contra l'encausat, va tenir ocasió d'assabentar-se de l'acusació que se li feia sobre l'autoria de l'himne anarquista i que en la causa es va provar la inexactitud d'aquesta, afegint que *que esta acusación dimana de envidias e intrigas de teatro* i que en aquell primer Consell ja havia estat absolt.

Un altre testimoni de descàrrec fou l'autor i director cinematogràfic Pedro Puche Lorenzo qui, apart de confirmar l'honradesa de Dotras, sabia que havia estat obligat a instrumentar l'himne esmentat i que havia acceptat la direcció de la Banda de Música per consell del comandant Loygorri.

Una de les accions repressives contra els inculpats era la de prohibir el seu desplaçament fora de la ciutat o l'expatriació, depenent del cas. Dotras treballava en varis projectes musicals per a diversos films i havia de desplaçar-se a El Ferrol i a Aranjuez, pel que va haver de sol·licitar que li fos concedit el permís per aquesta gestió. Continuava la incoació de l'expedient. Novament va ser requerit, aquest cop per la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. per a que ampliés la declaració que ja havia repetit varies vegades. La Falange digué en el seu informe que *[...] no se le conocen actividades político-sindicales estando al parecer conceptualizado como persona de ideología derechista. Durante el dominio rojo, se sindicó en la C.N.T. siendo su actuación nula en dicha sindical. El 30 de agosto de 1939 fue detenido por ser el autor del himno rojo A las barricadas, siendo puesto en libertad al cabo de una hora, pues alegó que dicho himno es de origen polaco. No obstante, hay quien considera al informado como completamente identificado con la causa roja y capaz de haber compuesto un himno con fe y entusiasmo para enardecer las masas [...]*. Sempre el mateix: la denúncia anònima, el "parece ser", "hay quien dice", n'hi havia prou amb tan inconsistents frases per destrossar la vida d'una persona.

El 28 de gener de 1941, es presentà Joan Dotras davant Manuel Fernández Palomero, "secretario general de la Comisión Española del derecho de ejecución y secretario de de la Comisión Depuradora de los socios administrados de la Sociedad General de Autores de España". En una larguíssima declaració de 13

pàgines, en la que també fou recollida les opinions a favor de l'inculpat de moltes personalitats, es tornava a explicar la seva relació amb l'himne. Exasperat per tan llarg procés, Dotras començà a desvetllar aspectes que havia mantingut ocults en les declaracions del primer i segon any del judici. Ara, ja cansat i acorralat, acabaria implicant-se, per defensar-se, com a quinta-columnista i boicotejador en la seva participació als films on va estar vinculat en qualitat de músic. Començà el llarg interrogatori negant qualsevol filiació política i reconeixent-se de dretes i religiós. Sobre la tipologia d'obres, declarà que va estrenar durant la guerra la *Romanza Húngara*, una opereta i la sarsuela *El ramo de la Fuensanta*, estrenades al Teatre Novedades de Barcelona, de les que ell mateix diu que haurien pogut ser representades a la Espanya Nacional. També declara que va compondre la música per als films *Barrios Bajos* i *¡No quiero...No quiero!*, pendent d'estrenar-se. Continua dient que *[...] en agosto de 1936 fui obligado por un Comité revolucionario de la F.A.I. sin remuneración alguna, a escoger una selección de música sinfónica extranjera para adaptarla a dos reportajes cinematográficos del frente de Aragón, en cuya adaptación musical me exigieron figurasen las composiciones Hijos del pueblo (antiguo himno anarquista) y la canción revolucionaria La Varsoviense... posteriormente fue declarada himno de la C.N.T. bajo el título A las barricadas. A pesar de solicitar que no figurara mi nombre, por no ser el autor, no fui atendido.*

Afegí que fou finalment el músic Pasqual Godés qui havia fet l'harmonització que posteriorment es popularitzà, de la que ell en renegava per no ser ni tan sols obra seva. A la pregunta de que havia fet a favor del Movimiento Nacional declarà haver col·laborat per a que passés a la zona nacional el que seria tinent don José Rodríguez Mijares, haver ocultat a Montmeló al seu nebot, Alfonso Dotras, al seu cosí Jaime Dotras i haver-se també ocultat ell mateix per no incorporar-se a files roges. La pregunta 21 de la SGE era aquesta: *¿Puede informar de algún hecho delictivo que conozca?*, que suposava una clara incitació a la delació, a la que el mestre contestà negativament. Dotras proseguí dient que *[...] de agosto de 1937 a julio de 1938 (había sido) Director Musical del Consejo Superior Técnico de Producción Cinematográfica del Sindicato de la Industria del Espectáculo y de medianos de Octubre de 1938 hasta que el gobierno rojo llamó a filas a mi reemplazo en el Consejo Artístico del Teatro.*

A l'interrogatori seguien les declaracions dels seus avaladors: José Senespleda Claret, perit industrial detingut pels rojos; José Rodríguez Mijares, el militar a qui Dotras ajudà a passar al bàndol nacional; Federico Font Casanovas, industrial,

pertanyent a la C.E.D.A i Jorge Costa Simón, advocat, detingut pels republicans, donant tots ells fe de la honorabilitat i adscripció política de l'inculpat i que la única actuació que movia al seu avalat era la de ser un gran professional.

També s'adjuntà a aquest interrogatori una nova declaració de Dotras que, en la part musical, es mantenia en els mateixos termes, donant tota mena de detalls sobre l'esmentat afer. Però la part que realment sorprèn és la que l'inculpat parla de les seves relacions amb el món del cinema i la seva actuació com a simpatitzat de la causa franquista i sabotejador, quinta-columnista, com assegura que tants n'hagueren Miquel Porter en la seva *Història del Cinema a Catalunya*. Aquesta és una prova amb noms i cognoms, els quals veurem més endavant, de que dins la cinematografia es va fer el possible per impedir que funcionés millor si més no, el que fa referència al cine més "comercial", no el documental. En la declaració Dotras parla de que tres individus Pedrol (violí), Herrero (violoncel·lista) i Montes (operador) el visitaren per exigir-li la confecció de la banda sonora de dos films reportatges del Front d'Aragó, que es projectarien en els cinemes on actuaven orquestres (Es constata la llarga durada de la coexistència del cinema silent, acompanyat amb música en directe, amb el sonor. No es pot oblidar que en aquests temps de l'inici de la Guerra civil, no devia ser gaire fàcil muntar el so al film, per l'escassetat de material, per les dificultats humanes, etc.). Amb tot, es va decidir que l'acompanyament musical no es faria en directe, sinó que es gravaria. Dotras no tenia temps material per escriure música nova i va dir que només es podria fer amb música ja escrita i adaptada. Aquí es quan intervé Jacinto Torhyo, anarquista, que li proporciona les cançons seleccionades per ell. Davant les reticències de Dotras, li manifestà que coneixia els seus amplis coneixements musicals perquè coneixia els films *El paraíso recobrado*<sup>620</sup> i *La Embajada en peligro* als quals Dotras havia posat la part musical. A continuació es va assimilar l'autoria d'aquest vers l'esmentat himne ja que es va anunciar a la ràdio que es podrien veure aquest films musicats – amb música impresa- mercès al mestre Dotras Vila. L'Orfeo Català va ser qui va enregistrar la part cantada. Continuà la declaració en aquests termes:

"Respecto a asuntos cinematográficos manifiesto que antes de finalizar el 1936 don Pedro Puche, director del film *Barrios Bajos* me ofreció retribuirme el componer la partitura de dicha película que iba a rodarse por cuenta del Sindicato de Espectáculos. Pedro Puche, hombre totalmente adicto a

<sup>620</sup> Films Minerva, 1935, dirigida per Xavier Güell, amb actors tan coneguts com Alady, Mapy Cortés...



la España Nacional, me explicó que se trataba de un film completamente normal adaptación de la obra teatral catalana de don Luis Elías [...] durante el tiempo que intervine en la parte musical me prohibieron que actuara de director de orquesta en el cine Fémima.”

Prosseguí Dotras explicant com va ser nomenat Director Musical del Consejo Superior Técnico de Producción Cinematográfica l'agost del 1937. El mestre Jaume Mestres li feu saber que, dimitint l'antic Comitè de Producció Cinematogràfica, es nomenaria un de nou i que se l'havia proposat a ell per a ostentar el càrrec de Director Musical; que ell, fins llavors membre d'aquest comitè, li ofería els seus serveis. L'endemà, convocat al sindicat per Miquel Espinar, rebé oficialment la proposta que havien recolzat Adolfo de la Riva i la vídua Trilla, així com també del fill d'Amadeu Vives, senyor Vives Giner. Dotras explica com De La Riva li manifestà confidencialment la seva admiració per Franco i que creia en el seu proper triomf, suplicant-li que acceptés per salvar-li els seus estudis (Trilla-La Riva). Dotras consultà José de la Mata Tejedor, que pertanyia a la Falange, que li recomanà que acceptés el càrrec perquè convenia que “ [...] en todos los organismos estuvieran blancos para hacer labor en beneficio de la España Nacional; que la 5ª Columna que así la denominaban los rojos estaba infiltrada en todos los sitios y que yo dentro de Producción Cinematográfica podría presentarseme ocasión para trabajar a favor del Glorioso Alzamiento Nacional.

Dotras acceptà el nomenament però, en saber que el seu sou anava a ser socialitzat, rebaixant-se-li el sou en relació a les 500 pessetes que cobrava, va anunciar la seva renúncia. De la Riva va anunciar que si Dotras no era nomenat, ell també plegaria del nou Comitè. Així es varen acceptar les seves condicions. Dotras prosseguí el seu relat parlant de l'únic film que es rodà: *¡No quiero!..¡No quiero!*, adaptació de l'obra teatral de Jacinto Benavente. Dotras diu que va convèncer el Comitè que calia fer film que fossin adequats per a tots els públics, sense contingut polític. El seu boicot personal va consistir tal com ell mateix afirma en perllongar el film més del necessari: *Por mi parte hice cuanto pude para prolongar la duración de la película [...] que no llegó a poderse estrenar debido al engranaje de derrotismo que en todos los sectores de ejercía gracias a la conocida 5ª Columna.*

Dotras reconegué, a més, l'exercici de quintacolumnista en les següents accions en qualitat de Director Musical del Comitè:

“Hice además una gran labor en beneficio de la España Nacional y fue revisar la producción que había realizado el primer Comité de Producción Cinematográfica, películas una mayoría de propaganda antifascista y alegando que técnicamente aquellas no podían ser más deficientes y que desacreditarían al Sindicato informé no podían presentarse al público y que por lo tanto los films que se encontraban pendientes de registro musical no podían procederse a su impresión. Fui escuchado y apoyado por los técnicos y dicha producción se archivó; recuerdo entre otros los títulos *Liberación, Prostitución, Entre fieras, Cataluña*, etc. Bajo el punto de vista de la propaganda antifascista que hubiera sido la proyección de dichos films en la España roja, puedo asegurar fue una gran labor que realicé únicamente con el propósito de servir en lo que me era posible a la España nacional, tal como deseaba y me había indicado Don José de la Mata Tejedor, al aconsejarme aquel cargo”.

També s'enorgullí Dotras en la seva declaració del boicot que va poder fer en la reorganització de l'orquestra del C.R.I.M. en la què confessà la seva tardança en organització, que continuà deixant la direcció sota el soldat ras que ja la portava i que va ingressar-hi tots els soldats músics “blancs” que va poder; que encara que en figurava com a director, en realitat mai va exercir. Després de fracassats els intents per evitar la incorporació a files, seguint el consells del general Loygorri, es va ocultar en el poble de Montmeló, ell i dos familiars més també cridats a la guerra, fins el 27 de gener de 1939, a l'entrada de l'exèrcit nacional.

Un altre exemple confés de quintacolumnisme fou la del declarant José de la Mata Tejedor. En la seva declaració manifestà que durant la guerra estava enllaçat amb el Consolat d'Itàlia per a prestar serveis secrets d'informació gràfica de les víctimes de la “barbarie roja” i que va tenir ocult a casa seva el secretari particular del bisbe. Afirmà que, malgrat el lamentable cas de l'himne *A las barricadas*, Dotras va continuar sempre essent un element addicte a la Causa Nacional. Sobre la pregunta que li formulà el tribunal de si era cert que havia aconsellat a Dotras acceptar el càrrec de Director Musical del comitè, va contestar afirmativament en aquests termes:

“ [...] que debía aprovechar la ocasión para que el Comité de Producción Cinematográfica fuese el reducto más ganado por los elementos de la quinta columna, ya que en su seno podía evitarse la producción moralmente destructiva de los rojos, podía acopiarse material pagado por estos y podía finalmente realizarse una labor de tipo *blanco* aprovechable para el mañana. Que alentado por estas palabras el sr. Dotras decidió aceptar el cargo que se le ofrecía y cumplió su cometido en la forma que el sr. Mata le había indicado, editandose con intervención del sr. Dotras la película *¡No quiero!...¡No quiero!*, hoy en explotación por la marca Cifesa, anulada la totalidad de la producción

roja ya realizada, excepto la película *Aurora de Esperanza* a la que se encargaron de hacer fracasar con una propaganda muy mala”.

Després del llarg sumari, el Presidente de la Comisión Depuradora de la Sociedad General de Autores de España envià un informe favorable, vistes les manifestacions de tots els declarants i del propi inculpat, reconeixent la seva adopció al règim, esclarits la seva no autoria de l'himne de la C.N.T. i que encara que havia sigut Director Musical del Comitè de Produccions Cinematogràfiques i de l'orquestra del C.R.I.M. ho havia estat com element “camuflat” per practicar-hi el sabotatge. Signava aquest informe a Madrid, el 28 de gener de 1941 don Manuel Fernández Palomero.

El 10 de juliol de 1941, Joan Dotras Vila rebia la sentència absolutòria de la seva causa, la 578 del Tribunal de Responsabilidades Polítiques de Barcelona.

### **X.6.2. El cas contra Pasqual Godés Terrats**

Un altre músic que no va tenir tanta sort en alliberar-se de la repressió feixista fou Pasqual Godés Terrats<sup>621</sup>, a qui Joan Dotras Vila havia acusat davant el Tribunal Regional de Responsabilidades Polítiques de Barcelona de ser el veritable harmonitzador de la peça musical *La Varsoviense* que durant la guerra es convertí en l'himne de la C.N.T. amb el nom de *A las barricadas*. L'acusació contra el músic Pasqual Godés, amb el número d'expedient 2.564 de l'esmentat Tribunal, s'endegà el 27 de febrer de 1940. En aquest cas, també fou la pròpia Societat d'Autors qui endegà el procés:

“Don Antonio Serra Piñar, Teniente honorífico del Cuerpo Jurídico Militar, Juez adjunto del Juzgado Militar de Prensa y delegado de éste en la Sociedad General de Autores de España, para la depuración profesional de los socios y administrados de la misma, CERTIFICO que el expediente instruido con ocasión de la declaración jurada ante este Juzgado de don Pascual Godés Terrats, viudo, músico, [...] ACUERDA [...] No ha lugar a la depuración favorable del expedientado don Pascual Godés Terrats y pasar testimonio de esta resolución al Sr. Presidente del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas [...] y líbrese oficio de la Sociedad General de Autores de España a fin de que retenga a disposición de dicho Sr. Presidente el importe de las

---

<sup>621</sup> Pascual Godés havia participat en la composició de la música del film *La Farándula*, juntament amb altres músics, com el mateix Francisco Alonso, que també patí repressió. Aquest film, rodat el 1935 per Antoni Momplet, va estar destinat justament per a lluíment del cantant Marcos Redondo, que expressaria immediatament les seves simpaties pel nou règim. Momplet, a principis del 1939, marxava camí de l'exili.

liquidaciones a que por todos los conceptos tenga devengadas y pueda devengar hasta la resolución definitiva del expediente...”

L'acusat presentà recurs davant la Societat d'Autors exposant en una declaració jurada de 23 de març de 1940 que era vidu, que tenia al seu càrrec els seus ancians pares, una germana vídua, malalta crònica i el fill d'aquesta, de 14 anys, que com a única font d'ingressos tenien les 10 pessetes de jornal del seu ancià pare, ferroviari apart dels escassos ingressos per la propietat intel·lectual de les seves obres que li retenia la SGAE, demanant que se li permetés cobrar aquestes, cosa que li fou denegada, en el nou recurs que presentà. Godés s'adreçà al Juzgado de Responsabilidades Políticas nº 2 amb un llarg escrit de descàrrec, presentant les seves al·legacions. Godés havia estat nomenat Alcalde de Barri de la vila de Sarrià al començament de la Guerra civil, càrrec que ocupà durant quatre o cinc mesos, com a membre d'Acció Catalana, segons se li imputava. També se l'acusava d'haver deixat la casa d'enregistrament Odeón a l'entrada dels nacionals, cosa que es veia molt sospitosa. En la seva llarga exposició, en la que lloava la Nova España i comprenia l'interès per esclarir tots els fets anteriors a fi de deslliurar-se d'elements perniciosos, escriví que la seva única passió era la música, apart de ser el seu únic mitjà econòmic de subsistència. Es defensà de l'acusació de ser militant d'Acció Catalana tot dient que Sarrià encara conservava l'esperit de petit poble i que la gent d'allí es reunia per amistats, no polítiques sinó d'amistat. Amb les seves paraules:

“El local en que se reunian a tomar café, charlar cada cual de sus cosas y porqué no decirlo, a jugar alguna vez a las cartas, fué el local de la Lliga Regionalista, como podia haber sido para aquellos menesteres tan totalmente ajenos a una militancia política el de un bar cualquiera o el de un café público anodino o indefinido [...] Fué el local de Acció Catalana motivado solo dicho traslado de tertulia porque el nuevo local nos pareció más atrayente [...] De ahí el suponerme militante de Acció Catalana”.

L'acusació de pertànyer a determinat partit pel fet de reunir-se en un local o cafè concret, encara que avui pugui semblar inversemblant, fou prou causa per a què fossin desposseïts dels seus béns persones que l'únic delicte que havien comès era que en el seu establiment s'hi reunissin persones d'una determinada ideologia o com en el cas d'en Godés, per haver assistit amb regularitat a un lloc freqüentat per amics d'Acció Catalana. L'inculpat, com molts d'altres, s'autoinculpà d'element “camuflat” dins Acció Catalana: *Si de ahí ha salido el equívoco de suponerme militante de*

*Acció Catalana, lo acepto como tal equívoco porque gracias a él, los elementos de orden y de derechas de Sarriá, al triunfar las izquierdas separatistas el 16 de febrero de 1936, tuvieron ocasión de hacerme pasar, camuflado, como de Acció Catalana y conseguir su objetivo: que se me designara a mi com Alcalde de Barrio del Distrito, evitando que asumiesen dicho cargo elementos netamente de izquierdas y separatistas, totalmente indeseables para una barriada tan tradicionalmente morigerada, de orden, de derechas y católica por excelencia como la de Sarriá.*

Continuà la seva declaració tot dient que l'Orfeó de Sarrià, tan religiós i de dretes, li havia atorgat el títol de Soci d'Honor, guardó que no se li havia retirat malgrat la depuració a que estava sotmès. Pel que fa a la seva actuació com alcalde de barri, declarà que *Sobrecogido en el cargo al producirse el Alzamiento y desatada y suelta en el acto la fiera roja, al fracasar aunque momentáneamente en Barcelona, en una barriada tan de derechas como Sarriá las persecuciones y registros lo habian de remover todo y un gran número de sus vecinos habian de intentar huir o esconderse o camuflarse para burlar aquella cruenta y vesánica persecución. Debido a ello llovieron en el acto en la alcaldía de Barrio a docenas primero y a centenares después peticiones de toda índole para certificaciones de buenas conducta o de buenos informes (tendenciosamente buenos para las autoridades y policia roja que había de examinarlos).*

Prosseguí la seva declaració afirmant que mai no havia negat cap d'aquest certificats durant els mesos que va estar al seu càrrec; que justament per tanta prodigalitat, va ser cridat a l'ordre i va lliurar la seva vara d'alcalde, dimitint del càrrec. Com també era habitual en un expedient de depuració, Godés aportà el testimoni de l'empresari igualadí Juan Bertrán Castells, buscat per feixista, a qui va tenir dos anys amagat a casa seva. Pel que fa a la seva dimissió de la Casa Odeón, explicà que fou director fins "l'alliberament" de Barcelona i que en plegà perquè, cridats per l'empresa a causa de l'escassetat de materials i mitjans, demanà amigablement la conveniència de reduir despeses i personal, a la qual cosa ell s'acollí.

Un altre cas que al·legà en descàrrec fou que l'autor teatral Justino Ochoa li havia lliurat, abans de la guerra, un llibret per a una sarsuela amb el títol de *Canción de Guerra* sobre temes heroics de la guerra d'independència espanyola; que aquest havia tingut la "sort" de lluitar al bàndol sublevat. En entrar els nacionals a Barcelona demanà a Godés el seu llibret, però pensat que se n'havia desfet per

temor a què fos trobat pels rojos, ensenyant-li aquest que no sols no l'havia destruït, sinó que l'havia ja musicat<sup>622</sup>.

Malgrat aquesta declaració, no fou alliberat de l'acusació. Així, a causa de l'ordre de prohibició d'abandonar la ciutat, el 8 d'abril de 1941, demanà permís al jutge per desplaçar-se a Saragossa, València i Palma de Mallorca per tal de dirigir la Compañía Lírica de Operetas d'Emilia Aliaga, indicant els domicilis en s'instal·laria. La seva germana vídua s'adreça també al jutge demanant que, per caritat, se li permetés que cobrés els drets que la Sociedad de Autores li retenia. Tot fou en va. Pel contrari, se li notifica que se li continuaran retenint els seus emoluments. Novament s'adreça Godés a Juzgado instructor nº2 de Responsabilidades Políticas amb una carta en la que exposà que *En la ley de 9 de febrero de 1939 nada se dispone que pueda estimarse justificativo de una retención ó embargo de los productos del trabajo personal. Unicamente se dispone la indisponibilidad de los bienes de toda clase y la intervención en los negocios del expedientado, hipótesis radicalmente opuestas á la que plantea la legítima percepción de lo que es fruto del trabajo personal. Por lo tanto, el artº. 47 de la Ley de 9 de febrero de 1939 no es aplicable á las sumas que se devenguen por los autores en concepto de derechos de propiedad intelectual.*

Afegeix a aquesta instància, segurament obra d'advocat, com totes les que presentaven els inculpats, que a tenor de la quantitat de persones que vivien del seu sou se senyalés, com a mínim, la pensió alimentària per a la subsistència, pel que demanava que es donés ordre a la Sociedad de Autores que li abonés, si més no, aquesta quantitat. Finalment, a 11 de març de 1942, els jutges Manuel de la Prada, Ildefonso de la Maza i Joaquin Vivó condemnaren Pasqual Godés Terrats a dues-centes pessetes de multa i a inhabilitació per cinc anys de càrrecs polítics i sindicals.

### **X.6.3. Per la lletra d'un tango: Miguel Albadalejo Martínez**

No sols compondre himnes que haguessin pogut ésser utilitzats pels republicans eren causa d'incoació d'un expedient de depuració. L'artista Miguel Albadalejo es va veure expedientat per ser l'autor de la lletra d'un tango en el que els franquistes hi van veure intencionalitat política.

<sup>622</sup> Aquesta obra no figura en el *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional de Madrid*.

La data d'inici de l'expedient 9.836 del Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas s'inicià el 31 de març de 1941. L'instigador de l'expedient havia estat la Sociedad de Autores de España, mitjançant la seva Comisión Depuradora de Socios y Administrados. Se l'acusà *de ser el autor de la letra del tango 'Mi Madrid' cantado en Barcelona durante la subversión rojo-separatista, cuya letra implica una exaltación de la causa roja*. La "perillosa" lletra deia així:

*Yo soy la manola del Madrid de ayer  
La que hoy se mantiene firme con su pie,  
Aunque mi Madrid lo quieran renovar  
Nadie ni ninguna lo podrá cambiar,  
Por que nuestra raza española es  
La mejor del mundo y lo más feten  
Por eso yo clamo con veneración,  
Vivan los que luchan por nuestra nación.*

*Mi Madrid, mi Madrid, eres orgullo de toda la España  
Mi Madrid, mi Madrid, gravado tu estas dentro de mí,  
Tus mujeres, tus obreros, tus soldados,  
Seran ponderados con gran frenesí  
mi Madrid, mi Madrid, tierra de glorias y laureles mil.*

Com es pot comprovar, la lletra no tenia res que pogués adscriure's a cap bàndol concret i sí que es podia interpretar depenia de quin s'estigués com una lloança a la gent d'aquell sector.

L'expedient prosseguí, demanant-se com sempre, informes bancaris, del capellà de la parròquia on vivia, etc. Els informes del sergent que portà a terme la investigació hagueren d'admetre que... *En cuanto a sus composiciones musicales, acopladas a canciones populares de la época Roja, solamente se debe a que se dedicaba a hacer chistes y a disfrazar los cánticos de otras artistas, sin que atacase a personas de relieve de la Zona nacional, ni a su régimen. Sindicalmente perteneció a la C.N.T. –com era la costant de molts artistes, tant músics com cineastes – no teniendo conocimiento que haya intervenido en hechos delictivos de sangre...*

També es demanà informació a l'Ajuntament de Barcelona que contestà que pertanyia a la Creu Roja, que va ser depurat sense inculpació, que era músic de professió i es dedicava a compondre cançons populars, sense béns de fortuna i amb esposa i filla al seu càrrec. En la declaració de l'inculpat, a l'estil de totes les que s'han vist, l'acusat es confessà addicte a la Causa Nacional, que havia estat perseguit pels rojos, etc. Els testimonis de descàrrec foren artistes, espectadors, músics i treballadors dels teatres i cines de Barcelona que recolzaven a Chely (nom artístic del cantant) que signaren una llarga llista.

Finalment, el 5 de juny de 1944, Miguel Albadalejo va ser absolt, aixecant-se-li tots els embargaments que patí durant el procés, un procés que s'havia iniciat gairebé 3 anys abans, temps suficient per a fer desgavellar la carrera professional del cantant.

#### **X.6.4. Causes majors: Cas Joan Miret Baliu**

L'inculpat número 2.275, professor d'orquestra, va ser acusat de haver marxat amb la columna Durruti i de pertànyer a la C.N.T. i, encara que s'assegurava haver-se'l vist en companyia de "cabecillas rojos", no es pogué provar que hagués comès cap acte violent. Testimonis obtinguts asseguraven que només havia conduït una ambulància. Malgrat tot, se'l condemnà a la pena de vint anys de reclusió temporal, [...] *con las accesorias correspondientes y abono de la prisión sufrida, por el delito de rebelión militar, según testimonio del Juzgado Militar Especial de Liquidaciones. Barcelona 11 de diciembre de 1941.*

Un altre acusat, causa número 9.829, fou Adolf Cabané Pibernat, autor de *L'Himne al Cinema Amateur* desconeixent-se quines foren les causes de l'acusació contra el músic.

També fou acusat el trompetista Emili Saló Ramell, amb l'expedient número 1.395, per haver assumit la Delegació de la Comissió d'Espectacles Públics a La Bisbal. Va marxar a França amb la retirada republicana. Feia alguns jornals en l'anomenat Cabaret Catalán sense haver-se-li vist mai portar armes; sense béns de fortuna i amb els seus ancians pares al seu càrrec. En acabada la guerra va retornar a Barcelona, incorporant-se a l'orquestra Nicolau. Per manca de proves, fou sobresseït el cas. Convé constatar que una de les causes argumentades pel jutge és la manca de béns coneguts.

#### **X.6.5. Un cas no resolt fins el 1968: Jaume Martí Ramis**

L'expedient contra Jaume Ramis va ser el 2.561 del Tribunal iniciant-se el 27 de febrer de 1940, no cloent-se del tot pel Juzgado Civil Especial de Responsabilidades Políticas de Catalunya fins el 30 d'octubre de 1968, en el que se li comunicava l'indult i arxiu del cas.



El seu processament, vist el llarg expedient, pot ser considerat com una venjança de la Sociedad de Autores de España contra un home que, durant la guerra, havia comès el “delicte” de gestionar una associació alternativa a aquella. Antonio Serra Piñar, el tinent honorífic que presidia el Tribunal de Depuración de la Sociedad de Autores de España [...] *certifica que Jaime Martí Ramis, autor [...] si bien no puede presumirse que no profesa una ideología de significado marxista, es lo cierto que durante la guerra ocupó cargos de confianza y responsabilidad en los organismos rectores de los intereses de autores de Cataluña, de indudable carácter rojo, tales como el Comité de Autores y Compositores, Comité Económico del Teatro y Societat d'Autors i Compositors de Catalunya, entidad esta última que se separó de la Sociedad General de Autores de España, para realizar una pésima gestión en perjuicio de la misma y marchar al unísono de los principios del anarco-sindicalismo [...]. Este juzgado acuerda no haber lugar a la depuración favorable.*

En conseqüència, es trameté l'expedient al Tribunal de Responsabilidades Políticas que inicià els preceptius passos de retenció dels seus havers com a autor, recerca a tots els bancs i caixes dels seus béns, informes al capellà, veïns, etc. L'acusat es defensà en una extensa carta al jutge en la que aclarí els termes de la seva participació en els fets. Com era habitual, es declarà de dretes, amic d'un “camisa vieja” porter de la finca on vivia, aportant també el testimoni d'un altre falangista amic seu. Sobre l'acusació d'haver ocupat càrrecs de confiança en el Comité de Autores y Compositores de Cataluña i en el Comité Económico del Teatro, afirmà que ho acceptà per la confiança que li mostraren els autors residents a Catalunya, sense distinció de matís polític amb la única intenció d'administrar llurs interessos professionals. Continuà el seu descàrrec explicant que després d'haver incautat la C.N.T. totes les sales d'espectacles foren col·lectivitzades. Hi havia rumors que la C.N.T. s'apropriaria també de la Sociedad General de Autores, dels seus fons i arxiu d'obres i [...] *al objeto de evitar este desastre y que se incautaran los acomodadores y porteros, como hicieron en toda la explotación y administración de los espectáculos de la que era la casa y los intereses únicos y exclusivos de los autores, la mayoría de los residentes en Barcelona nos reunimos en asamblea en el Teatro Nuevo y acordamos ingresar de motu propio en la C.N.T. para de esta forma, eligiendo del propio seno de los autores un Comité que se hiciese cargo de sus intereses evitar que estos cayeran en la órbita del desbarajuste de la colectivización. En dicha Asamblea del Teatro Nuevo que se celebró en día 1º de agosto de 1936, los autores me eligieron para el cargo de vocal adjunto de Variedades, cargo que acepté por amor a la clase, por la que he luchado muchos años y para defender los intereses de todos los autores frente*

*a la revolución marxista. No es cierto que la gestión del Comité de Autores y Compositores de Cataluña haya producido ningún desbarajuste en la organización societaria de los autores. Nuestra administración ha sido más o menos acertada pero sí honrada [...].*

Reclamà el compositor que se li atorgués, si més no, per part de la Sociedad de Autores, l'equivalent a la pensió alimentària, ja que no tenia res per viure. Per una acusació, per minsa que fos, s'aplegaren la declaració jurada del propi acusat i també dels seus béns i càrregues; un informe de l'Ajuntament de Barcelona; un informe de la FET y de las JONS; un altre de la parròquia; un altre de la Guàrdia Civil; un altre de la Jefatura Superior de la Policia a més del de la Sociedad de Autores de España.

No queda clar per quin motiu l'acusat no fou indultat fins el 30 d'octubre de 1968, en virtut de l'aplicació del Decreto de Indulto 2824/66. Havien passat 28 anys des del seu inici. Tota una vida.

#### **X.6.6. Les causes contra Lamote de Grignon, pare i fill:**

##### **Ricard Lamote de Grignon i Ribas**

El músic Ricard Lamote de Grignon i Ribas, barceloní, de 40 anys, tot just entrar els nacionals, va ser portat a la presó del Poble Nou, on hi va romandre fins el 2 de juny del mateix any, després d'haver passat el judici sumaríssim número 7.649 d'urgència el 19 d'abril de 1940, del qual s'absolgué dels càrrecs imputats per l'Auditor de Guerra, després d'haver pagat una multa de 1.000 pessetes. Malgrat l'absolució dels càrrecs fou altre cop la Sociedad de Autores de España qui a través del seu Tribunal de Depuración va promoure un nou judici. La breu nota de la SGAE deia així: *Don Ricardo Lamote de Grignon Ribas, de 40 años, casado, compositor y director de orquesta [...] HECHOS: Compuso un poema sinfónico titulado 1936. Cartel Sinfónico para adular al Frente Popular y habiéndosele instruido procedimiento la auditoria de Guerra de Barcelona, por tal motivo, obtuvo sentencia absolutoria si bien fue propuesto para una multa de 1.000 pesetas que hizo efectivas en la Jefatura de Policia de aquella capital. Por este motivo no ha lugar la depuración favorable...*, motiu pel qual es derivava automàticament l'expedient al Tribunal de Responsabilidades Políticas qui endegà, novament, un expedient, el número 1.411 contra Ricard Lamote, amb data de 31 de març de 1941. La Jefatura Superior de Policia de Barcelona

practicà unes noves indagacions i interrogatoris dels que en feu el següent redactat:

“En contestación a su atento escrito [...] interesando informes acerca de la actuación político-social y conducta de Ricardo Lamote de Grignon [...] y en especial sobre su actuación o propaganda durante la época roja a favor del régimen marxista, [...] según gestiones practicadas al efecto se ha venido en conocimiento que el informado es hijo del Director de la Banda Municipal de Barcelona, ocupando el cargo de sub-director hasta el mes de diciembre de 1939 que fue separado de dicho cargo.

El hecho más destacado de su actuación durante la época roja fue el haber escrito y estrenado un poema musical titulado ‘1936. Cartel sinfónico’ al cual se le dio carácter de exaltación revolucionaria de los combatientes del llamado Ejército del pueblo, siendo, la tal composición un *potpurri* de cantos populares, pero que desde luego fue estrenado bajo el carácter de exaltación popular. El informado justifica el haber escrito dicho poema porque estaba perseguido por los elementos del frente popular los cuales le tenían conceptuado como persona de derechas [...]. En estas circunstancias, el Comisario de Propaganda de la Generalitat, Miravittles, citó a su padre a su despacho, pero se presentó el informado, indicándole el citado Miravittles que él o su padre escribieran una composición dedicada a enalzar las “virtudes” combativas del ejército popular [...] compuso una obra recopilando trozos populares sin carácter revolucionario, aunque luego en el estreno se les diera éste matiz [...]. En dicho expediente – es refereix al sumaríssim que ja havia sofert- figuran también los cargos que se le hacen e informaciones de la FET y de las JONS y de la Guardia Civil que pueden resumirse:

FET: lo conceptua : Lliga Catalana . Buena conducta.

Guardia Civil: Persona de derechas. Afiliado a la CNT durante la época roja-Buena conducta-Afecto al Movimiento Nacional.

No se le conocen bienes de ninguna clase y en cuanto a cargos familiares tiene esposa, suegros, y cuñados y una hija.

El Jefe Superior – Barcelona, 30 de julio de 1941”

L’informe de l’Ajuntament de Barcelona no fou favorable per Lamote ni tampoc, com veurem, per al seu pare; pel contrari, el trobà culpable que la Banda de Música Municipal interpretés aquest poema en molts pobles de Catalunya. Per aquest motiu castigà al funcionari amb la sanció de destitució del seu càrrec, amb pèrdua de tots els drets, menys el de caire passiu; signà la sentència l’alcalde accidental Ribas amb data de 16 de juny de 1941.

L’esmentat poema simfònic estava estructurat en forma de trilogia. La primera part portava per títol *Canto de Indignación Popular*, la segona *Recuerdo a los Caídos* i la tercera *Canto al triunfo del Pueblo*, dedicada a Lluís Companys. Es va estrenar el 30 de desembre de 1936 al Palau de la Música. En el transcurs de l’acte,

Jaume Miravittles i Navarra, Comissari de Propaganda de la Generalitat, va lloar la URSS.

Una altra acusació que es feia contra Lamote fou la d'haver subscrit un escrit d'adhesió al Govern d'Euskadi amb motiu de la destrucció de Gernika, signada per molts intel·lectuals catalans i publicat a *La Vanguardia* el 26 de juliol de 1937. Lamote també havia estat nomenat pel govern republicà membre de la Comissió Editorial de la Música Catalana. Com era habitual en els músics, també pertanyia a la CNT, i a més, al Sindicat Musical de Catalunya i a la Federación Española de Directores de Orquesta. Fins el 13 de gener de 1943, en un auto en el què es reconeix que Lamote de Grignon no disposava de béns superiors a les vint-i-cinc mil pessetes, el Ministerio Fiscal va sobreseir l'expedient, manant arxivar-lo definitivament.

### **Joan Lamote de Grignon i Boquet:**

Joan era el pare de Ricard, músic com ell. Tenia en el moment en què s'endega la seva causa judicial 67 anys. Tal com hem vist en altres causes contra músics, Joan va ser acusat per la Sociedad General de Autores, que en la seva nota deia que els fets de què s'acusava a Joan Lamote eren els següents: *Fue designado por el Comisariado de Propaganda de la Generalidad de Cataluña, durante la dominación roja, para dirigir un concierto que se celebró en la Sala Pleyel, de París, habiendo, a los siete días, regresando a Barcelona y no haber pasado a la Zona Nacional.*

Per aquest motiu, la Sociedad de Autores va acordar *no haber lugar a la depuración favorable*, motiu pel qual trametia informe al Tribunal Regional i li aplicava ja, directament, la retenció d'havers en concepte dels seus drets d'autor. Era el 28 de març de 1941 i signava l'acta E. Marquina.

S'endegà un expedient de depuració al Tribunal de Responsabilidades Políticas, amb el número 9.819, en data de 31 de març del 1941. Cal constatar la rapidesa amb la què s'aplicava la incoació d'un expedient d'aquest tipus: només havien passat dos dies de la denúncia de la SGAE.

La "brigadilla" del Tribunal va recollir les següents acusacions contra Joan Lamote: Constatava que abans del juliol del 1936 no se li coneixia cap filiació política ni sindical que [...] *Durante el periodo rojo, perteneció a la CNT, pero sin desempeñar cargo alguno dentro de dicha organización.* Cal que hom recordi les

circumstàncies que feren que molts artistes, de diverses vessants de l'art, havien passat a formar part del sindicat de la CNT encara que aquesta no fos la seva inclinació política. A l'entrada dels nacionals, la majoria d'artistes n'havien estat adscrits, cosa els convertia en sospitosos al nou règim. Afirmava la investigació que Joan Lamote havia estat el director de la Banda Municipal de Música, ... *demostrando desde los primeros momentos gran simpatia por la causa marxista de la que hizo propaganda; firmó un manifiesto en unión de los intelectuales en el que se declaraba antifascista, cuyo documento fue publicado por la Prensa roja. En sus conversaciones denigraba al Ejército y al Caudillo, llamándoles asesinos y muy especialmente cuando la toma de Guernica. A mediados del año 38 fue nombrado Director del Conservatorio ESCUELA MUNICIPAL, cuyo cargo le fue conferido por elección entre los profesores. Por orden de la Generalidad, salió para Francia el 8 de marzo de 1937 a dar unos conciertos, regresando de nuevo a esta el 15 del mismo mes y año, no teniendo conocimiento que durante su estancia en ésta haya intervenido en hechos delictivos, pero se les considera como elemento de arraigados sentimientos separatistas, antiespañol y desafecto a la Causa nacional...* Acabava la investigació informant de la quantitat econòmica que disposava l'incausat: cent noranta sis mil vuitanta pessetes i cinc cèntims, no reconeixent-se-li ni a ell ni a la seva cònjuge cap mena d'altres béns.

Joan Lamote havia estat al servei de l'Ajuntament de Barcelona des de l'any 1896, primer com a músic i més tard com a Director de la Banda Municipal de Barcelona. En ser denunciat per la Sociedad de Autores i obrint-se-li expedient de depuració, l'Ajuntament va fallar contra el seu funcionari, havent estat separat del seu càrrec de Director de la Banda Municipal i amb pèrdua total dels seus havers. Li fou denegat el recurs d'alçada. A l'acta que presentà l'Ajuntament, a través del seu Negociado de Personal, se l'acusà de no haver fet apologia del règim feixista, ni en públic ni en privat. Aquesta, juntament amb la signatura del manifest dels intel·lectuals contra el bombardeig de Gernika van ser les "greus" causes que obligaren l'Ajuntament a prendre aquesta mesura.

El 15 de gener de 1943, el jutge de instrucció número 14, el magistrat Luis Lorenzo Penalva, es pronunciava sobre l'afer amb aquest "auto": Un cop reconeguts els càrrecs d'haver dirigit un concert a París per encàrrec del Comissariat de Propaganda de la Generalitat i haver signat l'esmentat manifest, vist que l'acusat no posee *bienes de fortuna de ninguna clase...* - ja que si hagués estat així, se li haurien confiscat tots- [...] *Considerando que de conformidad con lo determinado en el art. 8º de la Ley de 19 de febrero de 1942, es procedente*

*acordar el sobreseimiento en el presente expediente es tancà, dos anys després, la depuració contra el músic.*

### **X.6.7. Causa contra Joan Mestres Calvet, empresari artístic del Gran Teatre del Liceu:**

Amb l'adveniment de la Segona República, el Liceu va continuar la seva programació habitual, però una crisi econòmica va incidir en el seu tancament. Textualment, com ho diu Roger Alier:

“No fue este hecho sino la permanente crisis económica la que incidió en la vida del Liceo, sobre todo en la temporada 1932-33, en la que el empresario Rodés (que había desplazado a Mestres Calvet) se vió imposibilitado de cumplir las condiciones de su contrato y cerró el Liceo. Solo la iniciativa de un patricio barcelónes, junto con la enérgica acción de la recientemente creada Generalitat de Catalunya y del Ayuntamiento barcelonés, lograron salvar la temporada [...] Superado este bache, el Liceo volvió a recuperar su nivel artístico [...] En la temporada 1934-35 [...] se cantó *Der Roserkavalier* enteramente en catalán y con el estreno de la ópera *El estudiante de Salamanca*<sup>623</sup> de Joan Gaig, ganadora de un concurso que el Liceo había ofrecido...”<sup>624</sup>.

Aquesta narració, del llibre sobre la història del Liceu donaran fe, per sí soles, de l'acusació injusta que va patir el gerent Joan Mestres Calvet que ho fou en rellevar l'inoperant Rodés que abans l'havia desplaçat a ell. També veurem com, malgrat a cada “bàndol” es van cometre abusos i injustícies pel que fa al republicà, en aquest afer, la seva postura no es pot menys que qualificar d'honesta i justa.

El 1936, Joan Mestres portava a terme les tasques pròpies de la gerència artística del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Ricardo Covões, empresari Do Coliseu dos Recreios, manager de tots tipus d'espectacles entre ells l'òpera, la sarsuela i el cinema, passant pels esportius i les varietés, li trameté una carta amb data de 21 d'octubre de 1936, en la que li ofería els seus serveis responent a una carta de Mestres<sup>625</sup>. Com tants d'altres, sense significar-se per cap postura política, continuava fent la seva feina, amb les temences i limitacions que imposava

<sup>623</sup> El títol de *El estudiante de Salamanca* que tenia el seu antecedent en el conte d'Espronceda, va tenir dos precedents: el primer, amb *Un estudiante de Salamanca* sarsuela, amb lletra de Luis Rivera i música de Cristóbal Oudrid, estrenada al Teatro de la Zarzuela el 1867 i *El estudiante endiablado* de Rafel Ginard de la Rosa i música de A. Vidal Llimona, estrenat amb el qualificatiu d'òpera còmica el Teatro Martín de Madrid, el 1895.

<sup>624</sup> Alier, Roger, *El Gran Teatre del Liceu*, Ed. X. Mata, SL, Barcelona 1994, pàg. 54 i 55.

<sup>625</sup> Document núm. 3 de l'expedient 5.081 del Tribunal de Responsabilidades Polítiques de Barcelona instruït contra Juan Mestres Calvet.

l'esclat de la Guerra civil. Segons diu Alier a l'esmentat llibre, el Liceu passà a mans de la Generalitat per evitar el saqueig o destrosses, anomenant-lo Teatre Nacional de Catalunya i reservant-lo només per a actes destacats, en alguns dels quals prengué part Pau Casals. Malgrat l'avanç de la guerra, instal·lat el govern republicà a Barcelona el 1938, fugint de València, maldava per continuar oferint música al públic barceloní, amb tots els entrebancs i sota l'amenaça dels bombardeigs feixistes. Durant el 1938 es van continuar donant funcions d'òpera i sarsuela, indistintament. Fins el 22 de gener de 1939, a les portes de l'ocupació franquista, el Liceu continuà actiu.

Després de l'entrada dels nacionals, fou requerit novament per ocupar el seu càrrec el veterà Joan Mestres Calvet. El 29 d'abril de 1939 "Año de la Victoria" es va reobrir el Liceu amb una "extraordinaria función benéfico patriótica, homenaje al Glorioso Ejército Nacional y a beneficio de Auxilio social y Hospital Clínico. Organizado por la Sociedad del Gran Teatro del Liceo y de la Dirección artística – Empresa – Patrocinada por SE el General-Jefe de la 4ª Región Militar General Álvarez Arenas". L'òpera escollida fou *La Bohème*, de Giacomo Puccini i els cantants Mercedes Capsir, Carlos Merino i Colomo Ciprione, amb la intervenció de l'orquestra i cor del Gran Teatro del Gran Teatre del Liceu. Al final del programa es feia la següent observació: "Terminada la representación, la orquesta interpretará *Oriamendi*, Himno del Requeté i *Cara al Sol*, Himno de la Falange - HIMNO NACIONAL, por lo que se ruega al público se abstenga de salir de la sala [...] hasta la terminación de los Himnos. La Dirección", que era a cura de Joan Mestres Calvet<sup>626</sup>.

L'expedient de depuració contra Joan Mestres s'inicià el 15 de desembre de 1940. El 28 d'abril de 1941 va formular-se l'acusació contra aquest per part de Francisco Sendra Fàbrega, que assabentat pel BOE de l'acusació contra Mestres i *sentint-se en l'obligació de declarar*, es presentà voluntàriament. En la seva declaració digué que l'acusat, quan va cessar el 1930 en el seu càrrec d'empresari del Liceu, feia ostentació del seu "esquerranisme" assistint a les sessions amb vestit gris i corbata roja. A continuació de tan "greu" acusació, declarà:

"Durante la República en los primeros tiempos inició una campaña a favor del llamado Comité-Pro-dignificación del Teatro, entidad dependiente de la Generalidad y de matiz marcadamente

---

<sup>626</sup> Expedient citat, document 23

separatista, y para ello buscó la colaboración del tenor Francisco Viñas, como presidente, del maestro Pahisa, de Diputado izquierdista del Parlamento Catalán José Fontbernat, y de un tal Prieto, también separatista y masón, que pertenecía lo mismo que el expedientado al Centro masónico denominado Ateneo Enciclopédico Popular, sito en la calle del Carmen, nº 40.

A consecuencia de la campaña antedicha y por la intervención del Consejero de Cultura de la extinta Generalidad, Ventura Gasol, se echó al Empresario señor Rodés que había en aquel entonces por su actuación españolista y no haber querido poner la propaganda, anuncios, carteles, etc. en catalán y se nombró Empresario al expedientado quien actuó en todo momento en estrecha colaboración con rojos y separatistas, prueba de ello fue la función Homenaje en desagravio a Maciá por la pitada que había sufrido al presentarse en el teatro. También organizó una función de honor en homenaje a las Banderas separatistas de Euzkadi y Cataluña.

Que el interesa hacer constar al declarante que con el expedientado no le une amistad ni parentesco ni enemistad tampoco, a no ser la general que siente por todo separatista.

Que no tiene más que decir, que lo dicho es la verdad, en lo que se afirma y ratifica firmando esta declaración con S.S<sup>a</sup>. y conmigo el secretario de que doy fé” (Signatura de Sendra i del secretari).

Deixant de banda acusacions tan peregrines com la que l’acusat portés “corbata vermella” a les funcions, si s’analitza bé el contingut d’aquestes, veurem que en elles només s’hi troben les actuacions d’un empresari que, davant un canvi de govern i situació política, continua exercint la seva feina tan bé com pot.

Immediatament després d’aquesta declaració es desfermà l’aparell habitual de repressió. L’Ajuntament de Barcelona fou instat a informar sobre el comportament polític de l’expedientat que contestà al Juzgado de Instrucción Provincial de Responsabilidades Políticas, en data de 21 de febrer de 1941, que feia anys que era empresari del Liceu, sense que se li coneguessin actes contra el “Alzamiento Nacional”. Que efectivament va sortir d’Espanya el 26 de juny de 1936, com feia tots els anys, per contractar els artistes per a la propera temporada. Que s’incorporà a la Zona Nacional el 1937, que tenia un fill oficial de l’exèrcit i que l’inculpat havia estat condecorat recentment pel Govern alemany. Signava la declaració el propi alcalde de Barcelona.

En data de 7 de maig de 1941 comparegué Joan Mestres després d’haver llegit els càrrecs que se l’imputaven. En una llarga declaració de cinc fulls, explicà quina fou la situació, afegint al final, com era preceptiu, el nom d’algunes persones reconegudes pel nou govern com “d’ordre” , amb llurs adreces, que l’avalaven. Manifestà l’inculpat que [...] *ningún fundamento pueden tener tales denuncias y que realmente obedecen tan sólo a ruines y mezquinos propósitos, [...] que sospecha que las mismas habrán sido formuladas por un tal Francisco Sendra y un tal Rodés, empresario*



*que fue del Teatro del Liceo; son competencias que pretenden dirimirse por la rápida eliminación de quién, por sus propios méritos, se halla al frente del Gran Teatro del Liceo”.*

Continuà la seva declaració posant d'evident qui eren en realitat el petit grup de persones instigadores d'aquesta acusació: el fill de Rodés, Pablo Rodés, Francisco Gómez, amic d'aquest i Juan Llenas, dedicat a la revenda d'entrades del Teatre. Explica que ja havien intentat una primera denúncia el 10 de març de 1939, que no prosperà i que aquest tal Sendra, “home de palla” de Rodés, havia intentat obstaculitzar la seva tasca en l'època republicana denunciant-lo a la Generalitat i a l'Ajuntament, instigant coristes i músics per dificultar la continuïtat de la seva feina. Durant el 1929-30, Rodés Huguet, amb tot tipus de manipulacions, va aconseguir el càrrec però en fou destituït per la seva incompetència i per les protestes del públic. Una dada significativa i que honora al Comitè Pro-dignificació del Teatre és que li fou demanat que tornés a exercir de director artístic, encara que segons diu va manifestar la seva amistat amb Miguel Primo de Rivera i la seva lleialtat al Rei. Malgrat aquesta exposició el Comitè va valorar, per damunt de tot, la seva capacitat artística i el va nomenar. També va desmentir que en el Liceu hagués tingut lloc cap acte d'homenatge a Macià, cosa que sí es va fer al tenor Francesc Viñas, però que havia estat amb motiu del 50è aniversari de la mort de Wagner, organitzat pel Sindicat de Músics de Catalunya d'acord amb la Junta de Govern del Liceu.

Un dels avals de Mestres declarà, entre altres coses, que justament l'actuació d'aquest, mantenint a ratlla al conseller Ventura Gassol, havia evitat que s'incautés el Liceu i que es mantingués una relació d'absoluta cordialitat i respecte d'aquest amb la Junta de Govern del Liceu <sup>627</sup>.

La sentència es dictà amb data de 4 de novembre de 1941 pels jutges Manuel de la Prada, Ildefonso de la Maza i Antonio Vidal que declararen l'absolució de l'acusat i la conclusió de l'expedient. Reconeixien que aquest va haver de tractar amb persones de tot tipus de filiació política, pel seu càrrec d'empresari, que també era cert que va haver d'organitzar actes en temps de la República, però li reconeixen els mèrits que mentre es trobava a Itàlia per la seva feina, va contraure una malaltia –cosa que el mateix acusat no diu en la seva declaració– que li va impedir retornar en el temps previst. Cal aclarir que el fet de no retornar a

---

<sup>627</sup> Exp. cit. document núm. 101

Espanya en el termini de dos mesos, ja feia que es pogués iniciar un procés, perquè infringia l'article 4rt. de la Ley de Responsabilidades Políticas. Malgrat això, el tribunal considerà que els seus donatius vers la causa i la seva malaltia, eren més que suficients per a dictar la seva absolució.

Actors, actrius, cantants de tots tipus, músics i compositors... hagueren de patir les conseqüències de la repressió amb l'entrada del nou Règim polític. Coincidien en ells que es trobaven en la plenitud de la seva carrera artística. La majoria eren joves – llevat de Joan Lamote, que tenia 67 anys, molts tenien entre trenta i quaranta anys -. Si la República els havia encomanat dirigir concerts, compondre himnes o cançons, actuacions líriques... era perquè justament eren el més ramell més digne de la professió, de cadascuna de les branques lírica, teatral o musical. En entrar el nou Règim, els que pogueren, s'exiliaren; altres foren expatriats per força, privant-los del favor del seu públic; tots, hagueren de lluitar llargs anys i pledejar amb un inexorable Tribunal de Justícia per a defensar la vida i la professió. Tot això en lloc de compondre, cantar, dirigir i continuar enaltint el país amb la seva obra per a la qual estaven dotats.

Pel que fa a la lírica, aquesta fou, sens dubte, una causa a considerar de la davallada en la seva implantació popular. Qui més dignament havia portat damunt els escenaris les obres musicals o bé en una incipient incidència en el cinema, que hauria pogut donar una digna trajectòria i sortida a molts d'aquests artífexs artístics, patia les represàlies del Règim franquista. El seu lloc l'ocuparen els que artísticament anaven al seu darrera, menys dotats. Així, no és d'estranyar la migradesa de les seves produccions artístiques, líriques i musicals, cinematogràfiques i escèniques. Els millors estaven pagant amb les situacions abans esmentades que – insistim que només es tracta d'una brevíssima mostra de la magnitud de la tragèdia que afectà els artistes – i més, si es té present que només hi ha relacionats els del Tribunal de Depuración de Responsabilidades Políticas de Barcelona. Com no hauria de ser d'important l'abast de persones afectades per la mateixa situació si es té en compte la resta de Tribunals de l'Estat espanyol?

## **X.7. LA REPRESSIÓ FRANQUISTA CONTRA ELS TREBALLADORS DEL CINEMA**

Poques novetats hauran d'afegir-se en aquest apartat que afectà als treballadors del cinema, des de directors fins a acomodadors. Les causes d'acusació del nou règim feixista serien les que ja aplicà a altres sectors artístics vistos anteriorment. Pertinença a la CNT, haver participat en algun acte públic a favor de la República, haver marxat de l'Estat espanyol i no haver retornat en els dos mesos preceptius des que començà la guerra, haver retornat però no haver-se passat al bàndol nacional, etc. Qualsevol acusació era vàlida quan hi havia algú que començava una denúncia.

### **X.7.1. La causa contra Francesc Rovira Beleta**

Francesc Rovira havia nascut a Barcelona l'any 1913. Tenia 24 anys quan esclatà la guerra i 27 quan s'acabà. El 8 de novembre de 1939 l'agent Eugenio Lozano fou qui endegà la investigació de la causa contra Rovira Beleta ja que segons l'informe que emès per ell, havia marxat a Olette (Oleta), França i des d'allí a Gènova i Nàpols l'any 1936. Amb aquesta notificació, s'inicià l'expedient de depuració 2.196 del Tribunal de Responsabilidades Políticas. El 19 de febrer de 1940 es cità a declarar l'inculpat a qui s'advertí la necessitat d'aportar *el informe del alcalde, del Jefe Local de FET y de las JONS, del Cura Párroco y del Jefe del Distrito de la Guardia Civil.*

El 23 de febrer de 1940, Francesc Rovira declarà que *...es verdad que en Agosto de 1936 salió de la zona roja atravesando la frontera de Francia para entrar en la España Nacional no pudiendo hacerlo por causas ajenas a su voluntad hasta después de cierto caso que justificase cumplidamente en periodo de prueba que concede la ley. No pertenece a la FET y las JONS.*

Com a proves de descàrrec, Rovira aportà el certificat de bona conducta del Real Colegio de las Escuelas Pías, que signà el rector Juan María Vives, que certificava la seva bona conducta durant els seus sis anys escolars i que el considerava persona addicta al GMN<sup>628</sup> i tres informes mèdics en el què s'afirmava que patia úlcera gàstrica, que es va veure molt greu en la seva fugida

---

<sup>628</sup> Acrònim de Glorioso Movimiento Nacional

de Barcelona i per aquest motiu no es pogué incorporar a l'Espanya Nacional; que va ser intervingut d'urgència per perforació d'apèndix i que ja havia estat declarat inútil temporal l'any 1934 i 1935. Rovira Beleta explicà que havia fugit a Oleta i que havia tornat a l'Espanya Nacional a Sevilla, que fou mobilitzat però llicenciat en tenir ja tres germans al front. Pel que fa als informes de les autoritats reclamades, totes elles coincidiren que l'inculpat era persona de detres i addicta al Glorioso Movimiento Nacional; que a causa del seu estat de salut havia estat declarat inútil. Que els certificats dels doctors Vilardell coincidien amb les proves efectuades a l'Hospital Militar.

També passà pel procés de revisió del seu estat financer, en el que quedava clar que la seva mare, Teresa Beleta Seguí, vídua, era usufructuària de tots els seus béns. Amb totes aquestes dades, el Tribunal de Barcelona, en data de 25 d'octubre de 1940 manifestà que

*CONSIDERANDO que aunque los hechos podian estar encuadrados en la Letra del apartado n) del artículo 4º de la Ley de 9 de Febrero de 1939 permanencia por más de dos meses en el extranjero, teniendo en cuenta el pequeño lapso de tiempo que no estuvo incorporado a la Auténtica España, la época de su regreso a la misma con el fin de aportar sus servicios a la Cruzada, así como el hecho de padecer una úlcera duodenal y sus antecedentes de persona de orden y afecta a la actual España, puede considerarsele incurso en el último apartado del párrafo del apartado m) [...] y por lo tanto procedo a sobreseer el expediente y su archivo [...] Firmado Lorenzo Monclús Fortacín.*

Així es clogué l'expedient del director de cinema, que, encara que adscrit al nou Règim polític, també passà pel filtre del fatídic tribunal.

### **X.7.2. Judicis contra empleats del cinema: distribuïdors, operadors, porters, acomodadors...**

La causa contra Manuel Soriano Fernández, va entrar en una causa col·lectiva, amb el número 2.202, de la que es derivaren penes de mort o reclusió perpètua. Soriano va pertànyer al comitè de control del Cine Monumental, del carrer Sant Pau. Havia estat a la Mútua d'Operadors de Cinema. El 1936, com molts, entrà al sindicat CNT. La seva sentència deia que se'l condemnava a la pena de reclusió de dotze anys i un dia com autor d'un delictes de rebel·lió. En la causa comú hi entraren un total de 13 persones, de les quals una fou condemnada a mort, altres a penes majors de trenta anys i la majoria a penes de dotze anys. Entre els

acusats s'hi trobaven Manuel Giral Sastre, acomodador, que també fou del comitè del Cine Monumental; Vicente Andrés Fuste, empleat de cine, també de la CNT; Antonio Obradors Poncel, porter del cine Monumental, apart de l'esmentat Manuel Soriano. Les acusacions contra ells eren les de sempre: havien estat de la CNT i havien "emès" públicament frases contra els burgesos. Se'ls acusava a tots ells d'haver provocat la mort de Norberto Orts, que també treballava en el cine, a qui havia denunciat el sindicat, no essent readmès i morint "a causa dels patiments morals que li ocasionà aquest fet". No es té constància que s'hagués perdonat - per descomptat, qui fou executat- , cap dels condemnats.

La causa contra Crispulo Gotarredona Serra fou la número 1956 i s'inicià el 5 de desembre de 1939. Segons dades que consten a l'anuari de *Arte y Cinematografía* de l'any 1935, aquestes eren les seves dades professionals:

*Ingresó en la cinematografía como jefe de publicidad de la Hispano Americana Films S.A. en el año 1925. Cuando el cinema mudo, fueron en gran número las películas por el rotuladas, y con la aparición del cinema parlante fue unos de los primeros dialoguistas para el doblaje de las películas extranjeras a nuestro idioma. Al instalarse en España la Columbia Films S.A. en el año 1935, fue nombrado jefe del departamento de publicidad de dicha casa, en la central de Barcelona.*

Se l'acusava de pertànyer a la maçoneria, causa per la qual eren sistemàticament condemnat qualsevol inculpat. Gotarredona reconegué en el Negociado de Antimarxismo y Masonería de la Jefatura Superior de Policía que eren certs els càrrecs que se li imputaven: que hi va pertànyer des de l'any 1927 al 1931, que era de la lògia Helios núm. 14 i que tenia el nom simbòlic d'Adan. Que en fou expulsat per manca de pagament; només desenvolupà càrrecs de secretari interí i almoïner. Hi havia ingressat per haver estat coaccionat pel director de la Casa cinematogràfica Universal Films, que coneixia altres persones que treballaven a Universal Films que també eren maçons: José Xaubet, Antonio Torres, el seu director, Jaime Torruella, apart d'altres periodistes. En la seva defensa davant el Tribunal, el seu advocat expressà que el seu "delicte" ja no podia imputar-se-li per haver finit la seva activitat abans del 18 de juliol del 1936, moment des del que ja va ser-ho considerat. No es té constància en el seu expedient que fos absolt de l'acusació, així com tampoc quedà clar a quina pena fou condemnat.

També fou jutjat José Xaubet Roger, gerent de la sucursal de la Paramount Films, davant el mateix tribunal, amb el número d'expedient 1.503, de data d'inici de 10

de novembre de 1939. Es confessà membre de la maçoneria, de la mateixa lògia, l'Helios 14. Fou portat a la lògia per Antonio Torres Molina, director de la Universal Films, que era Gran Mestre de la lògia. Declarà no haver adoptat cap nom i haver cessat en l'associació el 1931. Al·legà en la seva defensa la citació de l'article 4rt. de la Llei sobre Responsabilitats Polítiques de 9 de febrer de 1939 que diu que *[...] quedan exentos los que hayan salido de la secta antes del 18 de julio de 1936, por baja voluntaria, por haber roto explícitamente con ella o por expulsión de la misma.*

En defensa, que es basava en les coaccions sofertes d'entrar-hi a canvi de treball, en el manteniment de la seva fe cristiana, aportà els testimonis del preveres de diverses parròquies i el testimoni de varies persones relacionades, com ell, amb el cinema: Antonio Ariet, gerent de la Filmófono; Tomás Muniesa, de Films Capitoli; Luis Cabezas, d'Internacional Films; Pedro Sauret i Salvador Vidal de Paramount Films i també Felipe Azcona, tinent coronel.

El 25 de juny de 1945 la Comisión Liquidadora de Responsabilidades Políticas, dictà un Auto de Sobreseimiento Provisional (!), deixant sense efecte les accions d'apropiació i "preventives" mantingudes fins el moment. Sis anys des l'inici de l'expedient.

Un altre cas per pertinença a la maçoneria fou el de Juan Soler Rovira, representant de la casa Warner Bros First Internacional Films. La seva causa va ser la 1.663, iniciada el 30 de novembre de 1939 i acabada el 5 de juny de 1944, amb sobreseïment. La denúncia era la mateixa que en els casos anteriors. Efectivament, Soler es declarava maçó, que havia estat de la lògia Libertad, captat per un tal Portela i que no havia arribat a ostentar cap càrrec; que havia plegat voluntàriament per discrepàncies amb el govern intern. En aquests casos contra la maçoneria, hem pogut constatar com la justícia del nou govern se saltava les seves pròpies lleis, doncs hem vist anteriorment que una d'específica, no considerava culpables de cap delictes qui hagués deixat la maçoneria per voluntat pròpia abans del juliol del 1936. Malgrat tot, els jutges s'acarnissaven en llurs denúncies contra els que havien estat d'aquesta "secta".

El consell de guerra "sumaríssim", amb resultat d'execució cursat contra Evaristo Sierra Alonso, fou un de col·lectiu que s'endegà el 4 de desembre de 1939, amb el número 849. Els inculpats eren un total de quinze persones. A Evaristo Sierra se l'acusà de ser anarquista, d'haver pres part *[...] en el moviment rojo-separatista,*

*habéndosele visto en los primeros días con un brazal de la FAI y con un fusil. Se sospecha que sea uno de los culpables del asesinato del empresario del cine Chile en el cual trabajaba el encartado. También denunció al empleado del cine Felipe Roig que por ello fue despedido...*

Amb aquestes acusacions, sense una prova clara, sinó una sola sospita, Sierra fou condemnat a l'execució. Un informe del capellà diu que es va deixar per caritat un soterrani per a que hi estiguessin un temps la seva dona i els quatre fills menors que tenia. L'informe de l'Ajuntament afirma que fou afusellat per la Justícia Nacional, creient que la seva família havia marxat a Saragossa. L'expedient té la data de conclusió: 31 d'agost de 1940.

## **X.8. BOICOT A LA DISTRIBUCIÓ DE FILMS PER PART DEL SECTOR FRANQUISTA**

Don Miguel Ortiz Rivero, amb domicili a Madrid, va cursar a la Delegación Nacional de Sindicatos una denúncia contra l'empresa cinematogràfica Universal Films, amb data de 29 de maig de 1940. Acusava Enrique Aguilar Campderros de donar aixopluc a un tal Juan Colom, empleat de la seva empresa, a París, que era, segons es deia, militant d'Esquerra Republicana. En el transcurs del judici, quedaria provat que Enrique Aguilar era una persona totalment addicta al règim, que exercí el quintacolumnisme, boicotejant, en aquest cas, la tramesa de films a la zona roja, afavorint només la Zona Nacional. L'inculpat, causa 4.755 de data de 14 d'octubre de 1940, va poder sortir de la zona republicana el juny de 1937, instal·lant-se a París. Va col·laborar amb Carlos Sentís, afecte al SIPM, ajudant a boicotejar la normal distribució de films a la zona republicana. Negava el senyor Aguilar haver donat ajuda al senyor Colom, que procedia de València, essent la pròpia empresa qui el va destinar a Argel. Aclaria que tenia el carnet número 12.136 de la FET y de las JONS.

La denúncia promoguda per Miguel Ortiz, empleat de la Subcentral de Universal Films Española S.A. en Madrid es va resoldre a favor de l'empresa per la pròpia Magistratura de Treball i per tant, alliberant Aguilar de qualsevol acusació o comportament pervers contra l'empleat. Aclarí Aguilar que Ortiz va ser tractat amb correcció quan va estar a França. La proposta d'Aguilar fou la de que es traslladés a La Corunya per tal de continuar la distribució de films. Allí va amagar a l'agència

documents comprometedors d'un fill seu que havia llençat al mar diners rojos per evitar complicacions. Al ser rellevat del seu càrrec de gerent, Ortiz va començar la seva acusació, que també es basava en la d'haver aixoplugat al roig, el senyor Colom. Ben al contrari, un cop a París, Aguilar confessà que va aconseguir que la companyia suspengués la tramesa de material cinematogràfic a la zona republicana, remetent-la, en canvi, a la zona nacional. Aquest extrem fou confirmat per una carta del propi Ernest Koenig, president del Consell d'Administració de la companyia. En aquest punt, la participació de Carlos Sentís en aquest afer fou decisiva. Com a testimonis de la defensa, participaren Pedro Vallescar, director gerent de la Casa UFA; José M<sup>a</sup> Blay i Carlos Veiret, advocat. Acabava la seva defensa declarant-se entusiasta, des dels primers moments, del Glorioso Movimiento, que era membre de la FET y de las JONS, i que des dels primers dies va ser objecte de persecucions per part de la FAI per oposar-se a les seves pretensions vers la seva empresa. Signava aquesta declaració a 24 de maig de 1941. Al mateix dia, demanava al Jutjat que li permetés desplaçar-se a Madrid per exigències de negocis de la casa Universal Films Española SA, cosa que se li concedí.

El 5 de març de 1942 el jutge president Manuel de la Prada, amb els vocals Ildelfonso de la Maza i Joaquin Vivó, van declarar en un auto que malgrat reconeixien que havia tardat a passar-se a la zona nacional, havia prestat un gran servei en pro de la Causa Nacional, gestionant que no fossin enviades pel·lícules a la zona roja. Cap de les acusacions del senyor Ortiz va ser considerades i el cas va ser sobreseït.

## **X.9 . JUDICIS I CAUSES ENDEGADES DES DEL GOVERN CIVIL**

No sols l'acció repressiva contra el món artístic s'exercí mitjançant els judicis del Tribunal de Depuración, sinó també a través del Negociado 2º del Gobierno Civil que endegà moltes peticions d'informes que derivaren en contra dels acusats. Del llibre de registre dels anys 1939 al 1949, del Negociado 2º, hi ha moltes denúncies sobre tot tipus de persones. Malauradament s'han "perdut" o destruït el contingut i la resolució; només hi ha l'enunciat del que es demanava, des de quina instància es demanava i quin era el destinatari. El repàs d'aquests llibres no pot fer menys que esfereir. Hi ha continues autoritzacions per a traslladar despulles i cadàvers,



es consumen adjudicacions de béns particulars als franquistes (des de cases a escoles republicanes), s'adrecen als alcaldes contínuament cartes per a que facin cens dels tuberculosos que tenen al seu poble o ciutat, es fan campanyes per eradicar els polls (a base de rapar el cap al zero a tot infant, indistintament del seu sexe), continuava demanant informes per “depurar” tot tipus de persones, s'impedia als mestres tornar a exercir el seu ofici, es concediren porteries a “caballeros mutilados”...

Atenent tan sols al que fan referència al món artístic, i com una mostra de l'embalum que significà la repressió i persecució dels qui havien estat al bàndol dels vençuts, relacionem alguns expedients que figuren als llibres de Registro del Negociado 2º:

| Núm. | Data     | Procedència                                      | Tema / Expedient / Ordre  |
|------|----------|--|---|
| 106  | 20/7/39  | Jefe de subsidio                                 | Es remet expedient al Teatro Urquinaona per tal que faci efectiu el subsidi a un combatent.   |
| -    | 16/8/39  | Nota general                                     | Escrit pel qual s'ordena com havia de funcionar el “Servicio de Recuperación” (És prou sabut que es va tractar d'organitzar mínimament el que ja s'havia fet lliurament: l'espoli i la rapinya cobdiciosa, el saqueig dels laboratoris cinematogràfics, d'arxius, de béns particulars...) |
| 1094 | 27/9/39  | Mataró – Alcocete i varis                        | S'autoritza l'apertura del cinema Fomento Mataronés, pero empleando el “idioma nacional”. (Abans el nom era Foment Mataroní)  |
| 1035 | 19/10/39 | Barcelona: Jefe Superior de Policia              | Es demana es lliuri a Jacinto Guerrero la notificació d'una multa de 5.000 pessetes. No se sap quina fou la causa.  |
| 1458 | 2/10/39  | Presidente de la Comisión de Multas              | Rep el recurs interposat per Jacinto Guerrero.  |
| 1566 | 9/10/39  | Madrid: Ministro de Gobernación                  | S'eleva recurs de Jacinto Guerrero contra la multa imposada.  |
| 2104 | 30/12/39 | Jefe de Propaganda                               | Demana als representants de les emissores de ràdio que informin si donen prèviament el “saludo oficial”.  |
| 2832 | 14/5/40  | Madrid: Ministerio de Educación Nacional         | La ciutat d'Olot reclama que se li retorni el drama líric <i>Pasión y muerte de Jesucristo</i> .  |
| 2949 | 14/6/40  | Representante de la SGAE <sup>629</sup>          | Solicita informes dels autors del drama esmentat.   |
| 4405 | 12/8/40  | Subsecretario de Gobernación – Trabajo de Madrid | Resposta a un ofici del gerent de la “Casa de películas” Metro Goldwin Mayer.   |
| 4746 | 18/10/40 | Delegación del Trabajo                           | Reclamació del músic Luis Salvat contra l'Hotel Majestic.   |
| 4814 | 25/10/40 | Jefe Provincial de la FET y las JONS             | Informant al Delegado de Trabajo sobre l'acomiadament de José Aguilar, acomodador del cine Mistral.   |
| 6053 | 16/12/40 | Jefe Provincial de Policia                       | S'informa a tots els interessants que han de lliurar un exemplar de qualsevol cosa a representar en el Negociado de Espectáculos.   |

<sup>629</sup> Sobre la SGAE, cal recordar que exercí de mà dreta de la repressió sobre els seus afiliats, denunciant-los directament.

|                     |          |  |  |
|---------------------|----------|--|--|
| 324 <sup>630</sup>  | 7/3/41   | Excmo, Sr. Gobernador-Subsecretario de Gobernación de Madrid | Se li donen comptes sobre la censura d'un film (no s'indiqui quin ni el perquè).   |
| 546                 | 26/4/41  | Alcalde de Torrellas de Llobregat                            | Escrit de l'Alcalde, D. Francisco Martí Giler demanant la devolució de l'aparell de cinematografia, se suposa que confiscat en el procés de "Recuperación".                        |
| 725                 | 17/5/41  | Delegado de Trabajo  | Acomiadament d'un treballadora de l'oficina de l'empresa "Exclusivas Cinematográficas Atlántico"   |
| 766                 | 1/8/41   | Sr. Alcalde Presidente del Ayuntamiento                      | Se li demana que proclami com a ban l'exhibició obligatòria d'un film per eradicar les mosques:<br><i>Bando referente Campaña de las moscas. Proyección en pantalla (literal).</i> |
| 2153                | 16/7/41  | Ministro de Educación de Madrid                              | Instància de Don Fèlix Martí sobre la nova reglamentació musical.  |
| 2691                | 22/12/41 | Jefe Provincial de la CNS                                    | Esbrinant informació sobre "un paro obrero" a l'emissora de ràdio.   |
| 57 <sup>631</sup>   | 12/1742  | Sr. Magistrado de Trabajo                                    | Se li comunica el trasllat de la Metro Goldwin Mayer   |
| 133                 | 30/1/42  | Id   | Demana informes sobre la plantilla de l'anterior.  |
| 1029                | 31/7/42  | Nota para la prensa  | <i>Sobre el loable gesto de las empresas de cines y teatros (literal) - Comencin a demanar permís per importar articles de l'estranger.</i>  |
| 1169                | 4/9/42   | D. Augusto A. Campos   | Efèrito (sic) referent a la publicació de faules de La Fontaine.   |
| 1092 <sup>632</sup> | 28/7/43  | Santiago Amat Mollfulleda                                    | Sobre la denúncia i clausura del Teatre Apolo.   |
| 1469                | 26/9/43  | Delegado Regional del Trabajo                                | Sobre l'actuació d'una orquestra: queixa de Vicente Coll i altres.   |
| 2119 <sup>633</sup> | 22/11/44 | Delegado Regional del Trabajo                                | Sobre el recurs interposats pels músics sobre els seus instruments musicals emprats a l'empresa Teatro Cómico <sup>634</sup> .   |
| 521 <sup>635</sup>  | 27/3/46  | Jefe de Policia  | Es demanen informes sobre Rodrigo Soler Palau, propietari de la distribuïdora cinematogràfica Mundial Films.   |

La llista podria ser inacabable. Valguin les causes anteriors per a demostrar la magnitud de la persecució i el continu setge que patiren moltes persones vinculades al món de l'espectacle. La postguerra fou, per a ells, molt llarga.

<sup>630</sup> Llibre 3/ Negociado 2º Govern Civil de Barcelona

<sup>631</sup> Llibre 4/ íd.

<sup>632</sup> Llibre 6/ íd.

<sup>633</sup> Llibre 7/ Íd.

<sup>634</sup> Seguint la línia de la "Recuperación" que no fou altra cosa que l'espoli i apropiació de tots tipus de materials bandes municipals, orquestres, patiren la confiscació de llurs instruments. Moltes bandes de música municipals havien comprat els instruments amb diners de l'Ajuntament. Com que eren rojos, van ser-los confiscats, ocupant els seus llocs músics militars. Molts d'aquests instruments, no es varen recuperar mai més. Alguns, els nous propietaris els van vendre com si fossin propis.

<sup>635</sup> Llibre 9/ Íd.

## **X.10. ENRIC MORERA, PARADIGMA DE LA DESMORALITZACIÓ DELS MÚSICS A CAUSA DE LA GUERRA**

Encara que no tots els músics patiren una repressió directa, la situació de guerra i la llarga i aspra postguerra que hauria de succeir-la afectaren de manera molt negativa tots els artistes, no sols per la dificultat de continuar la seva producció, estrenant-la i difonent-la, sinó per la desmotivació que se'n derivà per la fam i misèria passades durant tants anys.

Un exemple paradigmàtic de l'afirmació anterior, el podem trobar en la figura d'Enric Morera i Viura (Barcelona 1865-1942). La seva vinculació i defensa del teatre líric venia de molts anys abans. En aquesta tasca, havia esmerçat bona part de la seva vida, dels recursos econòmics propis i d'altri. Havia estat un dels suports musicals del Teatre Líric Català que es va fer al Teatre Tívoli, el 1901, i col·laborà intensament als Espectacles Graner, amb Guimerà, Rusiñol, Iglesias,... El 25 de juny de 1931, escriví una carta al seu amic Josep Vives, en la que li fa saber que [...] *Dissabte es llegirà el manifest que he fet sobre el Teatre Líric. Estic molt content de com queda*<sup>636</sup>. Del 1933 al 1936 s'aniran frustrant moltes de les seves esperances:

*Tot l'entusiasme del 14 d'abril era una farsa, pocavergonyes dels capitostots per enganyar un poble... Traïdors, brètols, lladres!!!... Què fa Hitler que no ve d'una vegada i ens ho arregla a cops de vara i ensenya a ésser amos a tots els catalans?*<sup>637</sup>.

Malgrat els desencisos i interpretacions fora de to, Morera perseverava amb la idea d'enaltir el teatre líric: *29 de gener de 1936: El Teatre Líric va endoina. En Sampere i l'Alarma s'ho volen emprendre. Han fet passos segurs. En Cambó ha assegurat la subvenció de la Generalitat i l'Ajuntament també*<sup>638</sup>. Les seves memòries donen fe de les dificultats i desencisos soferts en aquestes empreses<sup>639</sup>. Però on es va constatant la progressiva desmoralització del músic és a través del seu epistolari, escrit des dels inicis de la Guerra civil fins l'any 1941, poc abans de la seva mort.

<sup>636</sup> Epistolari Morera, carta 2.

<sup>637</sup> Íd, carta 11

<sup>638</sup> Íd, carta 38

<sup>639</sup> Morera Viura, Enric, *Moments Viscuts*, Gráficas Barcelona, 1936

Morera vivia l'any 1936 a Barcelona, a l'avinguda de la República 11, principal. Estiuejava a Sant Pol de Mar al xalet Mar Lliure des d'on envià al seu amic i protector Joan Vives Miret, que estiuejava al xalet del Far de Palamós, una carta on li fa avinent que li farà arribar per transportista la *Sardana de la Pàtria*<sup>640</sup>. A mesura que avançarà la guerra, s'anirà desplaçant amb la seva família a diferents indrets. El primer, a Sant Pol de Mar, on estiuejava. A la seva carta de data d'11 de maig de 1937 a Josep Vives i Miret, li fa saber que ha dirigit la Banda Municipal i de Madrid en diferents pobles per a recaptar fons per al Socors Roig<sup>641</sup>. El músic encara creu que la República se'n sortirà i continua col·laborant amb tot el que ell pot fer. Però a mesura que avançarà la guerra, la desmoralització anirà envoltant-lo i submergint-lo en una profunda tristesa i desesperació: *Estic molt nerviós amb la guerra i no puc pensar amb les solfes*<sup>642</sup>.

Un sentiment d'abandó, que es traduí en sentiment de traïció vers els qui confiava, l'anirà aclaparant. La misèria, la fam i la desesperació pel patiment de la seva família, de la seva néta, un nadó nascut aquell any i el fet de comprovar com enmig del desastre hi havia persones que no s'ho passaven tan malament com ell, convertiren aquests sentiments en ira en reclam de justícia i en creure que els alemanys salvarien al país de tanta misèria i restituirien la dignificació de la música i a ell mateix, entre els desesperats.

Des de Caldes de Montbui a la Bisbal, 23 de desembre de 1937: *En aquest país que tan estimem vostè i jo tot ha sigut una farsa. Lo de patriota és mentida, no hi ha més que lladres. Quina raó tenia V. Quan diu que el català portava amagada la seva mala ànima sota la pell d'ovella [...] Quina vergonya quan penso que'l Dante tenia raó quan tracta malament els catalans...*<sup>643</sup>.

8 de juny de 1938: *Qui m'ho havia de dir que als 73 anys disfrutaria de les delícies d'un paradís com el que patim! Quin greu no tenir poder per esbotzar-ho tot! I que me'n diu de la Merda de la Societat de Nacions, d'Anglaterra i de la França amiga<sup>644</sup>, la representant de la cultura de l'art, de patriotisme i de putes?*<sup>645</sup>.

---

<sup>640</sup> Epistolari Morera, carta 49.

<sup>641</sup> Íd, carta 58.

<sup>642</sup> Íd, carta 70, des del seu nou domicili a Caldes de Montbui.

<sup>643</sup> Íd, carta 76.

<sup>644</sup> El subratllat és seu.

<sup>645</sup> Íd, carta 80

Com és sabut, la Societat de Nacions va defensar la *no intervenció*, una hipòcrita solució que propiciaria del tot la desfeta de la República, cínica si es té en compte que mentre el ministre Álvarez del Vayo demanava ajut, els bombarders alemanys i italians recolzaven descaradament el bàndol insurrecte. D'aquesta ajuda en fou testimoni el mateix Morera quan presencià des del seu xalet a Sant Pol l'1 d'agost de 1937, com les forces republicanes interceptaven un vaixell italià carregat de municions amb destí amb bàndol franquista. En aquesta carta, Morera descriu tot l'esdeveniment, el bombardeig a la població, la captura i portada a la platja propera del vaixell, el buidat i transport de la municions capturada amb tota mena de carros de pagès i voluntaris. Segurament la por a un esdeveniment com aquest, devien ser la causa de la marxa de la costa a l'interior, a Caldes de Montbui<sup>646</sup>.  
 Escriu:

*10 de novembre de 1938. A Caldes el menjar es va estrenyent i els pagesos que tenen de tot si no és amb intercanvi i a més moltes pessetes no't donen res. Et demanen 8 o 10 pts per un ou [...] Que la sang se'ls torni vinagre [...] Quan penso tot el que he fet pel poble i ara resulta una merda. Als 73 anys em trobo amb una ràbia forta que ho rebentaria tot!*<sup>647</sup>.

La correspondència d'aquest anys consisteix en una reiterada petició d'ajut, envoltada d'un sentiment d'humiliació per a haver la demanar: *Podria trobar-me ni que fos farina de fava per a la meva néta?* [...] *Ni tan sols me'n recordo del gust que tenen les patates*... o bé quan descriu que ha après a fer-se cigarretes amb herbes del bosc a falta de tabac.

A partir de l'any 1939, totes les seves cartes estaran en una primera etapa, escrites en castellà, amb el corresponent segell que acreditava el seu pas per la censura i amb el segell de "Año de la Victoria".

"8 de abril de 1940: cuatro años de no escribir, se me ha despertado como un delirio de componer"<sup>648</sup>. Vanes esperances. En realitat, la seva producció, ininterrompuda durant tants anys, pràcticament no reeixia. *5 de mayo de 1940: Mi familia dice que pregunte por si Palamós - on resideix el seu amic Josep Vives - hay patatas. En caso de haberlas, podría mandar un saco?.* Les amargues reflexions sobre la frustració de la seva vida anirien aflorant obertament: [...] *mala tierra para los artistas y sobretodo para el músico [...] en esta tierra de estraperlo, el arte es una pamplina [...] pero*

<sup>646</sup> Íd. carta 64/1

<sup>647</sup> Íd. carta 84.

<sup>648</sup> Íd. carta 93.

*no se deje vencer por esos analfabetos que van a la caza de pesetas. Alla ellos [...] Recibimos el carbón... muy, muy agradecidos...*<sup>649</sup>. Aquell any el fred fou tan intens que ell mateix diu: *Aquest fred és una maledicció*. Fred, fam i frustració. Mala combinació d'elements per a la producció artística.

El 1940 retorna a Barcelona, on escriu una sarsuela "americana": *El Rancho de los Rosales*. El 2 de gener de 1941, el comentari que fa de la seva obra és ben trist: *"El Rancho [...] va fent, pobret..."*. L'amic Vives intenta animar-lo:

"24 de maig de 1941: Estimad Mestre... Té raó de sentir fàstic de molta de la gent que corre i de moltes de les coses que es veuen. Els temps que estem visquent ens podríem ben estalviar de viure'ls perquè si bé és veritat que l'ànima dels homes sempre ha estat mesquina, quan venen tongades de gran convulsions, com la que ara patim, ja s'arriba a perdre el rastre de tot allò que l'home té de bo i d'estimable i els egoïsmes surten a la descarada i els valors morals desapareixen. Però de les situacions pitjors també se'n pot aprendre alguna cosa i la lliçó que avui ens dóna l'espectacle del món és que fins i tot aquells països que per la seva civilització semblava que no havien de caure en cap misèria, no s'han escapat tampoc de seguir el nostre fatal exemple [...] Avui tot es tambaleja i que res no sembla absolutament segur, només hi ha l'art veritable que faci alçar la vista enlaire i és la música el llenguatge de concòrdia que podrà fer que els homes s'entenguin. Vostè ha d'estar molt orgullós, estimad Mestre, de pensar que quan la tempesta s'acabi [...] l'obra de vostè serà més entesa i divulgada que mai perquè la gent tindrà fam de saturar-se de bellesa quan surti de la barbàrie. Sigui qui sigui que mani aleshores, no podran manar els imbècils i tot allò que valgui [...] com la seva música, per força resplendirà. No tingui por de no esser-hi a temps: l'edat avui és el que menys compta: quan es parla molt d'una cosa és perquè no n'hi ha i si avui es parla tant de "joventuts" és perquè no hi ha gaire gent jove: avui tothom és vell".<sup>650</sup>

La carta de 25 de maig de 1941, escrita després d'aquesta, és la mostra més aclaparadora del desconcert i insatisfacció del músic. La seva postura s'ha d'entendre en el marc de la postguerra i en el ben entès que poc s'imaginava Morera quina seria la intervenció d'Alemanya a la Segona Guerra Mundial, perquè ell havia mort anys abans dels dramàtics i terribles esdeveniments que haurien de sotraguejar el món. En un concert que va fer a casa seva, a Barcelona, amb motiu de complir el 76 anys, contesta a Vives amb aquestes lletres: *Ara, l'única esperança que tinc és que de Barcelona, quan vinguin els alemanys, que guanyaran i molt aviat i posaran*

---

<sup>649</sup> Íd, carta 99

<sup>650</sup> Íd, carta 106

*remei ja que ells estimen la seva música com també tota la que siga bona i porti una ànima. Tan de bo fos avui*<sup>651</sup>.

El mateix any, el 14 d'octubre de 1941, prova d'estrenar una obra lírica *La Masia*, però cap obra dura en cartell més de quinze dies. *Al Victoria fa temps que no fem res...* Demana a Vives Miret si li pot buscar la manera de fer una tournée per València. Li diu: *No hi ha cap teatre disponible; a tots els que fan gènere líric, només hi fan bestieses més bèsties*<sup>652</sup>. Poc dies després, el 27 de desembre, torna a escriure, amb unes reflexions pessimistes, demanant ajut... *estic esperant i esperant estrenar les meves obres...*<sup>653</sup>.

No estrenaria res de nou: Morera, que havia estat un dels impulsors del teatre líric català, escriptor d'obres musicals tan emblemàtiques com *La Santa Espina*, la sardana de la qual és considerada paradigma del sentiment català, moria l'11 de març de 1942, als 76 anys. La seva filla, Maria Morera, vídua de Junquera i mare de la Roser, la néta nascuda l'any 1937, per qui tan patia el seu avi Enric, va escriure una carta a l'amic Josep Vives, dient-li que li enviava un dels pocs recordatoris que havia pogut encarregar: no tenia diners per a fer-ne més que per als més íntims amics i la família.

## **X.11. MÚSICS AL BÀNDOL FRANQUISTA**

A la guerra, els dos contendents enfrontats desfermen la seva persecució vers aquells qui consideren adeptes al bàndol contrari. D'aquesta manera, la població civil és sempre la més indefensa, estigui on estigui.

### **X.11.1. Francisco Alonso López**

Els músics foren afectats també en gran manera pels desastres de la Guerra civil. Un dels més populars i apreciats autors de sarsuela, Francisco Alonso López (Granada 1887 – Madrid 1948) ) com molts, veieren desestabilitzades llurs carreres artístiques. El 1936 es traslladà a la seva casa "El Carmen" a L'Escorial, on treballava en diverses noves composicions. Esclatà la guerra i fou detingut i portat al Patio de los Reyes del Monasterio, on també hi estaven detinguts

---

<sup>651</sup> Íd, carta 107

<sup>652</sup> Íd, carta 109.

<sup>653</sup> Íd, carta 110

Joaquín i Serafín Álvarez Quintero, Guillermo Fernández Shaw, entre d'altres coneguts per ell. Alliberats sense càrrecs, els freqüents registres el feren tornar a Madrid. Allí trobà la mancança de Pepe Campúa, Pedro Muñoz Seca i altres antics col·laboradors seus: *Es mucha la tristeza de Madrid para poder trabajar, bajo el hambre y el peligro. No consigue hacerlo Alonso cuyo piano está mudo. Trata a veces de apuntar algunas cosas, de apresar ritmos posibles en el papel de música. Pero el intento es inútil. Alonso apenas puede hacer otra cosa que buscar víveres y verse con algunos amigos*<sup>654</sup>.

Ni més ni menys que les penúries que passava tota la població, que s'afanyava a no sucumbir sota les bales o per la fam. Però amb gana, la inspiració musical es feia difícil: *En Madrid, reanuda amistades pero encuentra que entre estas hay vacíos dolorosos. El caos ha arrastrado a su amigo y colaborador Pepe Cámpua, tan unido a él en los estrenos recientes de Romea y maravillas. Y también a Pedro Muñoz Seca [...] y al Marqués de Fontalba [...] Es mucha la tristeza en Madrid para poder trabajar, bajo el hambre y el peligro. No consigue hacerlo; el piano está mudo.*

Novament fou detingut pel Servicio de Información Militar, acusat d'ajudar el Socorro Blanco. Després de varis dies d'incomunicació, fou sotmès a interrogatori. Amics seus, el doctor López Vidriero, que vivia al mateix edifici que Alonso, demanà al seu col·lega doctor Álvarez que atenia al general Miaja, president de la Junta de Defensa de Madrid del trasllat del govern de la República a València, que intercedís per un home que només havia comès el "delicte" de compondre música popular<sup>655</sup>. Aquest donà l'ordre immediata d'alliberament d'Alonso.

Amb la seva família intentà fugir d'Espanya. Estava el músic escrivint la partitura d'un llibret de Luis Fernández Ardavin, *Manuelita Rosas*. El tema estava vinculat amb la República Argentina on intentava arribar per a l'estrena a Buenos Aires.

<sup>654</sup> Montero Alonso, José, *Francisco Alonso*, Espasa Calpe 1985, pàg. 102

<sup>655</sup> Devia ser causa de sospita la seva coneguda "Banderita", de la sarsuela *Las corsarias?* Aquest famós pasdoble havia estat compostat per Alonso en un moment en que Espanya lluitava al Marroc i s'havia convertit en enormement popular, com abans havia passat amb la *Marcha* de la sarsuela *Cádiz*, quan anys abans de 1898, Espanya lluitava encara per mantenir les colònies a Cuba i Filipines. En el cas de la famosa "Banderita", cal tenir present com s'havia desenvolupat la llarga guerra que Espanya mantingué amb el Marroc des del 1909 al 1927. El 1909, es produí l'anomenat pels historiadors "Desastre del Barranco del Lobo", a Melilla, amb les terribles conseqüències de la Setmana Tràgica de 1909 a Barcelona. La Zona del Protectorat assignada a Espanya pel tractat hispano-francès de 1912, fou ocupada lenta però sistemàticament, partint des de Melilla, Ceuta i Larache. Tetuán fou ocupada el 1913. Xauen en 1920. La resistència marroquí se centra en la regió de Yebala, entorn de El Raisuni i a la regió del Rif, feude d'Abd-El-Kri, ambdós cabdills de grups. A la primavera del 1921 les tropes acabdillades pel general Fernández Silvestre són esclafades a Annual, on moren més de 8.000 soldats espanyols. Les conseqüències greus foren objecte de dures crítiques vers el govern i els militars i suscitaron canvis en el govern, el descontent vers el qual culminaria amb el cop d'estat del general Primo de Rivera el 13 de setembre de 1923.



Intercedí l'Ambaixada anglesa però el permís del Govern no acabava d'arribar. Alonso es traslladà a València. Realitzà diverses gestions i una entrevista amb Indalecio Prieto però no aconseguí sortir del país. Francisco Alonso, acabada la guerra, fou un dels pocs afortunats que aconseguiren refer la carrera i continuar el seu camí, farcit d'èxits fins a la seva mort, el 18 de maig de 1948.

### **X.11.2. Marcos Redondo:**

Marcos Redondo havia compartit durant l'etapa republicana, juntament amb Emili Vendrell, les millors pàgines de la vida lírica dels país. Abans d'acabar aquesta, ja s'havia alineat al costat del qui seria el bàndol vencedor, segons es desprèn de la lectura d'algunes de les seves cartes<sup>656</sup>. Aquesta de Federico Romero no deixa lloc a l'equívoc:

“Madrid 11 de noviembre de 1939. Año de la Victoria:

Mi querido amigo. Al terminar su actuación en nuestra compañía el año 1935 quedamos debiéndole Guillermo (Fernández Shaw) y yo 4.500 pesetas por los sueldos que correspondían a sus últimos días de trabajo. Usted se portó con nosotros muy gentilmente. Recordará que le dije en Barcelona el año pasado - és a dir, el 1938 - que no habíamos olvidado esta deuda; que yo podía pagarle entonces mi parte con mucho desahogo, pero que no me parecía decente que un “nacional” le liquidase a otro con un dinero que no tenía casi valor adquisitivo y que, al poco tiempo, no valdría nada...”.

Continua la carta dient que li ingressava al Banco Urquijo Catalán el taló amb la quantitat deguda. Federico Romero i Fernández Shaw tenien la Compañía Española de Arte Lírico. El 9 d'abril d'abril de 1939 rebé una carta d'Ernesto Rosillo, des d'Oruña de Piélagos, a Santander, en la que li anuncià que rebria la visita de D. Sotero Otero del Pozo i de López Monís per donar-li a conèixer la seva obra, que creia que li anava a ell com anell al dit, que li posaria – per al seu lluïment- un número més al quadre segon del segon acte. Afegí que *He tenido una gran alegría al saber que había V. Escapado de la furia roja. Aquí pasamos también trece meses horribles que difícilmente olvidaremos...*

Fernando Díaz Giles li escriu una carta des de Madrid a Barcelona l'1 de desembre de 1939, al seu domicili de la nova batejada Avda. del Generalísimo 580. A la capçalera hi consta la llegenda que seria habitual durant llargs anys: *Año de la Victoria:*

<sup>656</sup> Epistolari Marcos Redondo M. 3.699 i 3.700

“Querido Marcos: aprovecho la marcha de su hermano para enviarle carta certificada sin miedo a la Censura y desde luego con acuse de recibo. Recibí su telegrama y lamento yo también que no pueda cuajar el asunto de Eslava que hubiera sido buen negocio... De todos modos desearía conocer los proyectos que Ud y de su Empresa. Por esta se dicen muchas cosas, que si CIFESA para Rialto, que si la Zarzuela, en fin, no faltan bien enterados que dan por hechas muchas combinaciones base de ud ¿Quiere hacer el favor de decirme cual es la definitiva que me sirva de orientación? Y en caso de venir a Madrid, ¿sigo contando con el Cantante? Creo que ya es tiempo de que llegue la hora que merezco por mi asiduidad y mi entusiasmo hacia Ud. Mucho mas en estos tiempos en que los públicos se inclinan hacia este género cercano a la opereta y rechaza de plano la alpargata y la chulería sainestescas a juzgar por las cosas que hasta la fecha se han estrenado...”

En una altra carta, de 22 de novembre de 1942, li diu que sap *la simpatía personal que el Caudillo siente por mi [...] y también por Marcos Redondo... por nuestro cantante Español...*

Un altre músic que mantingué durant llargs anys amistat amb Redondo va ser Pablo Sorozábal. El 31 de maig de 1939, des de Madrid li escriu:

“Querido Marcos...Te decía en mi tarjeta que era necesario estrenar *La Rosario* en Madrid antes que en Barcelona. Me parece que ya estás enterado que *La Rosario* es un sainete lírico en un acto que sucede en las ramblas barcelonesas. La acción a fin de siglo. Salen tipos populares barceloneses como la Marieta, l’“Enfarinada”, Girona, “el pobre”, etc. Es mi mejor partitura. La obra tiene un gran coro catalán, en el que podrán intervenir las magníficas corales catalanas. Este coro, una sardana, esperámos que será algo apoteósico en Barcelona. Pero precisamente por eso estamos convencidos de la necesidad de estrenarlo en Madrid, ¿me entiendes? El tipo de barítono es un simpático marino vasco...”

Des l’hotel Otamendi, a Zarauz, el 29 d’agost de 1939, li fa saber que ha rebut una carta molt confosa del sr. Astell en que li diu que *... no existe en Barcelona ni en Madrid un artista libre porque todos los ha contratado la Cifesa o Dotras Vila*. Curiosament, el 31 d’agost comencen a sortir als diaris barcelonins les primeres acusacions mig velades que Dotras Vila havia estat instigador de les masses roges a través de l’himne anarquista *A las barricadas*. La seva causa s’instruí el 10 d’octubre en ferm al temible Tribunal de Depuración de Responsabilidades Políticas. Sobre Cifesa, la seva vinculació política era clara.

La manca de seriositat en els compliments dels pactes establerts amb Redondo foren la causa d’altres amargues queixes de Sorozabal que mantenia les seves estrenes de sarsuela per al cantant mentre aquest triava el que més l’interessava.

Després de concertar amb Astell i Redondo l'entrena de *La Rosario*, de donar-li aquest moltes llargues resultà que, finalment, li posava traves amb arguments com *que si la situación – política- ... que si la sardana...* Sorozábal es queixà que un empresari com Astell pugués posar en entredit – polític – *...a personas com Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw que llevan en la solapa el distintivo de Caballeros Cautivos por España y que aparte de su prestigio como autores tienen una personalidad relevante ahora y siempre y saben muy bién lo que escriben. ¿Pero que se ha creído ese señor? Ayer precisamente bailaban aquí sardanas ante el Caudillo. La sardana es un baile popular español que, como la jota, las seguidillas o el zortzico se empleará siempre.*

Sorozábal expressa el seu dolor perquè sigui ell qui no ha tingut prou serietat amb la companyia del seu nom. Li retreu que ell va mantenir-se fidel a la seva estrena durant set mesos malgrat les dificultats econòmiques passades: *Cuando llega la hora de estrenar cuento siempre contigo y cuando por dificultades lógicas de tus compromisos no puedes hacerlos, he sabido esperar como en esta ocasión siete meses seguidos estando muy necesitado por tener la cuenta bloqueada y no cobrar más que el 50% porque entonces no estaba todavía depurado...(30 de octubre de 1939).*

Finalment, *La Rosario* es va estrenar a València per artistes menors. Malgrat tot, la “temible” sardana tingué tant d'èxit que l'hagueren de repetir: *Me hizo pensar lo que sucederá el día que la estrenemos aquí y no digo en Barcelona. Y como es natural nadie vió en la obra ningún sentido político ni mucho menos.¡¡Y eso que al estreno asistieron el Gobernador Civil y el General Aranda mas las personalidades de la Falange!!*

Malgrat aquestes línies, Sorozábal tenia por. La informalitat de Redondo fa que li escrigui: *Madrid, 28 de enero de 1940. Té agradeceré que me hables en tu próxima carta de tus planes y proyectos, pues yo, tanto por mi situación económica como moral tengo que estrenar aquí y en el Norte. ¡¡Van ya seis años que no estreno!! No tengo más remedio que dar salida a las obras, pués además, tal com estan las cosa, la gente puede pensar mal y creer que no quiero colaborar y producir “por otros motivos”¿Me entiendes?...*

L'amargor del final de la seva carrera artística, que podria fer-se extensiu a molts altres distingits músics, es resumeix en aquesta carta en la que li expressa la seva desil·lusió. Treballa en *Black, el payaso*: *Madrid 7 de diciembre de 1942. Muchas veces te hubiera escrito para hablarte de cosas, proyectos, etc. Pero estamos pasando unos momentos tan absurdos en los que no se puede uno permitir ni el plan de soñar. ¡Son momentos materialistas, luchas, envidias, calumnias, intrigas, toda la gama de las pasiones egoistas! Y lo peor: Obsesión por suplantar el verdadero valor por lo mediocre, engañándose*

*a sí mismos. En fin, para que seguir...Yo sigo trabajando mucho. Es la única forma de aislarme y hacer algo de provecho.*<sup>657</sup>

Si bé la repressió va exercir-se en tots els bàndols enfrontats, l'insurrecte i el legalment constituït, és evident que hi va haver per part del nou règim un desig immens d'alliberar-se de tots els elements que ells consideraven perniciosos, tant si era un músic, un actor, com un senzill operador.

L'estat d'ànim dels músics que sobrevisqueren a la guerra no era, precisament, el més adequat per continuar amb la seva tasca creadora. Toparen amb tot tipus de dificultats per continuar estrenant obres, ja fos per les seves activitats precedents al juliol del 1939, com per les mancances econòmiques i les restriccions imposades per no haver passat pel tribunal de depuració; els abocaven a la producció d'obres més prosaiques o decididament enfocades al triomf de la nova ideologia imposada. La simple pertinença a la CNT o a la maçoneria - on certament hi havia un gran nombre de persones relacionades amb la distribució cinematogràfica - feia que es materialitzés vers ells una veritable "neteja", amb denúncies procedents clarament de revenges personals; les sospites, les acusacions sense proves foren la constant; molts d'aquests judicis, acabaren amb la mort dels inculpats. Res no rutllava en el món artístic ni en el cinematogràfic: la distribució, el subministrament de material cinematogràfic, la producció aturada o boicotejada. No era un moment planer per a portar a terme el què altres nacions començaven a fer: desenvolupar un cinema sonor de qualitat, amb versions parlades i musicals.

El cinema, tot tipus de cinema, com també el musical va ser a l'Estat espanyol el que era la realitat per a molts dels ciutadans que sobrevisqueren a la postguerra: un nadó mort de fam al que li mancaren les cures i atencions necessàries per a fer-se gran. El nadó aniria creixent però seria el fruit de la misèria, material i sobretot, intel·lectual, amb el que s'hauria de nodrir ja durant llarguíssimes dècades.

---

<sup>657</sup> Epistolari Marcos Redondo M. 3700

## CAPÍTOL XI

### **XI. SELECCIÓ DE SARSUELES I LLURS VERSIONS CINEMATOGRÀFIQUES: UNA APROXIMACIÓ A LA SEVA EVOLUCIÓ.**

Als capítols precedents s'ha pogut comprovar com la sarsuela no sols va conviure sinó que va aportar al nou art, el cinema, arguments i elements que bescanviaren en una simbiosi que s'anà adaptant a mesura que ambdós espectacles populars augmentaren les seves possibilitats. En aquest capítol s'han seleccionat determinades sarsueles amb l'objectiu de que serveixin d'anàlisi de l'evolució de la sarsuela i la seva adaptació cinematogràfica a través del temps, mitjançant obres representatives de cada període. L'anàlisi evolutiva malauradament no serà tan completa com seria desitjable. Molts films de les primeres dècades, dels pioners del cinema (Chomón, Baños...) s'han perdut <sup>658</sup>, fent impossible un acurat i exhaustiu estudi, tal com fora desitjable. Per aquest motiu, s'ha optat per seleccionar una mostra representativa d'aquestes versions cinematogràfiques, agrupades per èpoques:

De la primera etapa, dels orígens del cinema fins les primeres dècades s'han escollit dues sarsueles que il·lustren com es va avançant molt lentament del teatre filmat, gairebé sense moviment de càmera, a una incipient inclosió d'exterior i de decoració exòtica, emprant el recursos dels espectacles habituals del gran públic: el circ i les varietés, amb les seves escenes agosarades:

- *La Dolores*, de Fructuós Gelabert (1908)
- *El Pollo Tejada*, de Josep de Togores (1915)

La segona etapa correspondria a l'època de les primeres sarsueles a les que es pot atribuir ja el nom de cinematogràfiques. Podem considerar que, aproximadament, durant la primera meitat dels anys vint, les produccions

---

<sup>658</sup> Cal remarcar en aquest sentit que a l'Estat espanyol la primera filmoteca, la Española, no es posà en funcionament fins l'any 1948, massa dècades després del naixement del cinema. La poca valoració del cinema com art i una manca de política no especulativa vers la consideració dels films, propiciaren una veritable allau de destrucció, quan no l'acaparament especulatiu dels suports per a reciclar-los per a impressionar-hi nous films o per rescatar-ne les sals de plata que portava l'emulsió. Alguns se salvaren per l'acció de particulars. Altres, es destruïren inexorablement, deixant greus llacunes en la història del cinema del país. Pel que fa a les autonomies, no es posaren en funcionament llurs filmoteques fins força anys després de la implantació de la democràcia.

cinematogràfiques de sarsuela consideraren amb respecte l'obra musical original. Moltes d'elles tingueren la sort de ser estrenades en directe encara pels propis creadors, fent-ne una obra creativa, menys teatral, amb abundància d'exterior, avui de gran interès documental:

- *Carceleras*, de José Buchs (1922)
- *La Bejarana*, Eusebio Fernández Aravín (1926)

La tercera etapa, se situa als darrers anys de la dècada dels vint en que les produccions de sarsuela cinematogràfica evidencien, com al cinema en general, la necessitat imperiosa de la implantació del sonor. La complexitat dels arguments originals o bé les adaptacions cinematogràfiques que es feren, allargaren en alguns casos l'obra de manera insòlita. Encara que l'ordre pugui semblar equivocacat, ha estat posat a posta. La primera, respecta encara l'obra original, amb números cantats. La segona, altera totalment la narració per a fer-ne un producte més cinematogràfic, conservant de la sarsuela pràcticament l'inici i el final. La quantitat de rètols denoten ja una urgent necessitat que el cinema fos parlat.

- *La hija del Mestre*, Santiago Tejera Ossavarry (1927)
- *Moros y cristianos*, Maximilià Thous (1926)

La quarta etapa estudia dos models de sarsuela durant l'etapa republicana que haurien significat un camí obert, una via al cinema musical. L'elecció d'aquests dos films ha estat pel fet d'emprar dues sarsueles i fer-ne dos productes totalment diferents: el primer, un film pràcticament d'intriga, gairebé sense música original i el segon, una excel·lent aposta pel cinema musical ben entès del que hauria pogut derivar, si les circumstàncies ho haguessin impedit, un cinema musical autòcton.

- *Don Quintín el amargao*, Luis Marquina – Luis Buñuel (1935)
- *La verbena de la Paloma*, Benito Perojo (1935)

La cinquena etapa, després de la guerra, analitza les dues sarsueles representatives del procés deformatiu de la sarsuela en "espanyolada". La primera, evidencia cert retorn a la dècada dels primers anys pel que fa a la tècnica cinematogràfica i la carrincloneria més aclaparadora en la primera obra; la segona, la degradació de la sarsuela que encetava el llarg i penós camí cap a l'"espanyolada", amb tots els tòpics dels valors "patris", d'Espanya...

- *El rey que rabió*, José Buchs (1939)
- *La Patria Chica*, Fernando Delgado (1943)

## **XI.1. DELS ORÍGENS ALS PRIMERS ANYS DEL CINEMA SILENT**

### **XI.1.1. La versió teatral de *La Dolores***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: LA DOLORES</b>                                      |
| Tipologia: drama líric en tres actes                          |
| Llibret. Josep Feliu i Codina                                 |
| Música: Tomás Bretón y Hernández                              |
| Estrena: Teatro de la Zarzuela de Madrid , 16 de març de 1895 |

#### L'autor:

En aquest cas concret, considerem imprescindible començar l'anàlisi musical d'aquesta obra per la figura de l'autor que la va escriure, per la seva defensa a ultrança de la dignificació de la música espanyola.

Tomás Bretón y Hernández (Salamanca 1850 – Madrid 1923) fou un dels més importants dinamitzadors de la música espanyola de l'època de la Restauració. La seva notable formació musical el va portar a escriure tot tipus d'obres, no sols sarsueles – hom associa el nom de Bretón a *La verbena de la Paloma* i a poca cosa més – sinó òperes, música simfònica i de càmera. Sobre la seva postura sobre la defensa de l'òpera espanyola i el rebuig a la sarsuela, hom es pot remetre al capítol I en que s'exposa la seva teoria a través de sengles discursos pronunciats en el Conservatorio de Música, la Academia de San Fernando, el Círculo de Bellas Artes i el Ateneo Artístico y Literario.

No deixa de ser una paradoxa que qui més va lluitar a favor de la implantació de l'òpera espanyola, sigui conegut per una sarsuela que assolí fama mundial més que per qualsevol altra obra. Bretón rebutjava tant l'òpera italiana com la sarsuela, ja que considerava la primera com una invasora de la música autòctona i la segona perquè havia caigut en un nivell de baixa qualitat, tant pel contingut dels seus llibrets com pel baix nivell musical. Creia fermament en la creació de l'òpera espanyola com a única sortida al teatre líric espanyol.

La defensa de Bretón sobre que *La Dolores* era un òpera, no té cap més fonament que la pròpia que tenia l'autor per a defensar aquesta en detriment de la sarsuela. No hauria estat lògic que li hagués posat definitivament aquest nom – que sí tingué en principi, passant abans pel de sarsuela dramàtica i drama líric – en lloc del que ell preconitzava. Si s'analitza tant l'argument, els personatges i el tipus de números musicals, es comprovarà la similitud amb altres obres líriques que portaren el nom de drama líric, com aquesta o l'altra sense més pretensions que el de sarsuela. Tal com diu Adolfo Salazar *cuando la zarzuela se hace grande, se llama ópera; cuando se encoge, se hace género chico*.

El tema de fons, continua estant en la mateixa línia de multitud de sarsueles: l'honor perdut d'una dona. No deixa de tenir fons de comparació amb el personatge de Soledad a *Carceleras*, reconeguda com a sarsuela, com la ultratjada donya Elvira a *Don Giovanni*, en un personatge d'òpera. Pel que fa als personatges, hi ha igualment el tipus don Juan, amb la fatxenderia de Melchor, que és comparable a la de Gabriel a *Carceleras*, igual que l'amor sincer i pur és el de Lázaro a *La Dolores* i Jesús a la segona. Personatges ridículs, còmics, objecte de riota, representats per l'escolà a *Carceleras* i pel sargento Rojas a *La Dolores*; dones envejoses i de llengua viperina, a ambdues obres.

En l'aspecte musical, sense menystenir aquesta, té un tipus d'estructura més complexa, sobretot per la composició orquestral, però no deixa d'incloure el típics números regionals: "carceleras" i "seguidillas"; jotes i rondalles en aquesta. Un altre fet significatiu és el del lloc d'estrena: al Teatro de la Zarzuela de Madrid, el 16 de març de 1895 i amb una actriu de màxim prestigi: María Guerrero. Tal com fa notar Ángel Oliver: *Ante el diferente carácter de La Dolores decidió no ofrecerla a uno de los grandes teatros de ópera – como el Teatro Real o el Liceo – pensando que su nueva obra resultaba más apropiada para un teatro como el de la Zarzuela... en 1895, el Teatro de la Zarzuela intentaba recuperar su imagen con el apoyo de la zarzuela grande, en medio de un ambiente dominado por el auge del género chico...*

La crítica del moment reconeixia en aquesta obra grans mèrits lírics. L'autor havia variat l'estructura musical de l'obra fent que s'assembles més a la d'una sarsuela que a una òpera, escurçant la llargada dels actes, ja que a les seves dues òperes anteriors s'havia criticat la seva excessiva durada.



L'època:

Josep Feliu i Codina (Barcelona 1847-1897), escriptor barceloní, un dels més joves contertulians de la rebotiga de rellotger Frederic Soler, Serafí Pitarra. Va fer d'actor amateur en la seva etapa universitària. Dominava tant els escrits en català com en castellà<sup>659</sup>, escrivint obres líriques i dramàtiques en ambdues llengües. Desenvolupà la seva carrera a Madrid. Va escriure el llibret de *La Dolores* en 1892, amb una forma de drama en tres actes. Aquesta obra, el va consolidar com reconegut dramaturg en llengua castellana i va ser estrenat al Teatro Novedades de Barcelona el novembre d'aquell mateix any. En una línia semblant de drama rural va escriure també *Miel de la Alcarria*, *La real moza*, *Boca de fraile* o *María del Carmen* que va musicar Enric Granados<sup>660</sup>. Va morir molt jove, deixant tot just encetada la que hauria estat una brillant carrera.

Segons afirma el cronista aragonès Juan Barco, Feliu es va inspirar per a l'argument d'aquest drama en una cobla de cec a Binéfar que va escoltar en una parada del tren que el portava de Madrid a Barcelona. Dins la línia més del verisme que del drama romàntic sembla ser, per les investigacions fetes per Antonio Sánchez Portero, que la cobla es basava en un fet real: la dona en qüestió fou Dolores Peinador Nervión, nascuda a Calataiud en 1819. Casada amb poca fortuna amb un militar retirat, hagué de exercir més o menys eventualment la prostitució per a tirar endavant els seus dos fills, segons asseguren altres autors, servint com a minyona a l'hostal o posada anomenada de San Antón que Feliu va convertir en l'hostal de la Gaspara.

El drama que havia rebutjat el músic Cereceda va ser acollit amb entusiasme per Tomás Bretón que treballà intensament en l'obra. Amb el desig de ser fidel a l'esperit que envoltà el drama i per tal de copsar les melodies pròpies de la terra, es traslladà a Calataiud i comarca, tal com es recull en unes memòries inèdites de l'escriptor aragonès Darío Pérez.

La narració del llibret i l'estil de Feliu van ser objecte de crítiques, com de Leopoldo Alas "Clarín". Analitzant la rima d'alguns passatges, no podem menys

---

<sup>659</sup> Josep Feliu exercia de secretari dels governs civils de Barcelona i Cuenca, a més de ser director de publicacions diverses, la majoria en castellà. Poblet, Josep M. *Les arrels del teatre català*, Biblioteca selecta, Barcelona 1965

<sup>660</sup> Oliver, Ángel, *La Dolores*, Música Hispana ICCMU, Madrid 1999

que donar-li la raó. A l'acte III, per exemple, el que traeix a Feliu és el seu pensament de la frase en català i la seva traducció gairebé literal en castellà:

A l'escena primera, Lázaro se n'adona que les flors dels gerros que adornen el petit altar de la Verge, davant la qual han estat passant el rosari Gaspara, Dolores, Celemín i ell mateix, estat marcides. Gaspara li contesta una frase que significa que "amb tant enrenou, ningú ha pensat en rellevar-les". Lázaro demana permís a Dolores per agafar flors del seu jardí. Veiem com queda el text:

Lázaro: *Marchitas tiene la Virgen hoy las flores.*

Gaspara: *Con tanto ruido, es claro.*

Lázaro: *Si Dolores permite, yo las mudo.*

Dolores: *Allí está mi jardín, te lo permito.*

De fet, és totalment il·lògic que unes flors es marceixin a causa del soroll. El que degué voler expressar Feliu és l'equivalent a la paraula "brogit" o "enrenou" que en català no tenen només un sentit acústic, sinó més ampli, de trasbals, que és el que segur volia que digués Gaspara. Al mateix acte, diu que cal que Lázaro vagi a dormir perquè ha de matinar amb la següent frase: *Dormir conviene*. Celemín s'escapoleix dient: *De música yo voy*, quan molt possiblement volgués dir que se n'anava de gresca afegint-se a la rondalla. Com es pot constatar, l'estructura de les frases és certament molt forçada. En aquest cas, no és atribuïble a la forma musical que tot sovint imposa girs verbals no gaire correctes per a la seva sonoritat musical perquè Bretón va seguir fil per randa l'obra, que només traslladà l'escena de la cobla i de la rondalla al final, enlloc del principi que l'havia col·locat Feliu, aconseguint amb aquest trasllat una intensitat dramàtica més eficaç.

### Personatges:

La distribució dels papers dels personatges entre els cantants és la més habitual: Dolores, soprano, amb característiques més dramàtiques que lleugeres; Gaspara, mezzosoprano; Melchor, baríton; Lázaro, tenor; Rojas, baix; Celemín, tenor còmic (el típic característic de les sarsueles); Patricio, baríton; cantador de cobles, cor general, cor de nens, banda de guitarres i bandúrries, mossos, noies, venedors, beates, soldats, traginers, espardenyers, filadores i gent del poble.

El paper de Lázaro fou cantat per tenors de gran prestigi com Hipólit Lázaro o Miguel Fleta, aragonès que havia començat la seva carrera com a cantador de jotes i que portà aquesta obra arreu del món. Un fet més: el mateix Bretón va dirigir l'estrena a Madrid, portant-se poc després a Barcelona, representant-se

després per tot l'Estat espanyol, Mèxic, Argentina (Buenos Aires, Río de Janeiro), Milà i Praga, amb una traducció a l'alemany per F. Adler i a l'anglès per C.A. Byrne, la qual cosa fa suposar que es va representar també al Regne Unit<sup>661</sup>.

### Plantilla musical

La plantilla orquestral estava composta per flautí, dues flautes, dos oboès, corn anglès, dos clarinets en Si b, dos clarinets en La, dos fagots, quatre trompes, dues trompetes, tres trombons, tuba, timbals, triangle, lira (Glockenspiel), campana tubular, plats, caixa, bombo, bandúrries, llaüts, guitarres, guitarrons, violins I, violins II, violes, violoncels, contrabaixos.

Per a la banda interna, flautí, clarinet requinto, dos clarinets I en Si b, dos clarinets II en si b, dues trompes, dues trompetes, dos bombardinos, dos trombons, dos baixos, timbals, caixa, bombo, plats.

### Resum de l'argument:

L'acció es desenvolupa en un poble de Saragossa, Calataiud, a l'hostal de la Gaspara on ha anat a parar Dolores, una noia abandonada pel seu promès, després d'haver tingut relacions amb ella. Com en moltes altres sarsueles, el tema principal és el de la pèrdua de l'honor – honor que només s'associa a la pèrdua de la virginitat i no a una vida desordenada - abans d'haver rebut la preceptiva benedicció eclesiàstica. A l'hostal, la bonica Dolores és assetjada per varis pretendents com el sergent Rojas, el ric Celemín i Patricio, però qui l'estima en silenci és Lázaro, nebot de Gaspara, la mestressa, que té destinat que aquest ingressi en un seminari. Amb l'arribada de Melchor, a qui malgrat tot Dolores encara estima, es desencadenarà el drama. En un fet menyspreable, Melchor canta unes cobles declarant que ha gaudit dels seus favors sexuals fent evident el seu deshonor. Dolores, per despit, cita els dos pretendents a la mateixa hora a la cambra. Els dos homes lluitaran i morirà Melchor, mentre Lázaro serà pres.

### Acte I, escena I:

Comença l'acte en una plaça d'un mercat, on està situat el "Mesón de Gaspara". Al mercat hi ha parades de venedors de fruites, una botiga d'espardenyes... Hi arriben Patricio, Celemín, el sergent Rojas amb els soldats, beates, veïns i veïnes...Tots els venedors ofereixen llurs mercaderies. Cadascun d'aquests grups

---

<sup>661</sup> Oliver, Ángel, op. cit. pàg.17

canta, en un bigarrat cor, les seves penúries: uns que no venen, altres que tenen temptacions del dimoni... Patricio i Celemín discuteixen per Dolores. Gaspara, dona de certa edat, deixa a entendre la seva gelosia per ella. El traginer canta una cobla:

*Solo á dos teclas responden  
En mi tierra las muchachas;  
Al querer, suena la una,  
La otra suena a venganza.*

Els dos homes comenten que sembla que aquella cobla es pugui associar a Dolores, que havia tingut per promès a un barber. Se sent un redoblament de tambor; hom resta atent a l'entrada dels soldats, amb el sergent Rojas. Tothom el saluda i ell, fatxenda com ningú, canta una lloança de si mateix que es contestada amb burla per la gent del poble:

*La guerra es mi anhelo, mi afán é ilusión;  
yo mato sin tregua, sin duelo y perdón.  
Un día que el tonto me quiso coger...*

Els soldats proven de tocar les noies, que no ho permeten. Es tanca l'escena amb la recollida del mercat, mentre es va fent fosc.

### Escena II:

Patricio pregunta a Rojas perquè no ha marxat amb els soldats i aquest aclareix que vol fer una conquesta: la Dolores. Celemín se'n burla i Patricio li adverteix que ell també la pretén. Demanen més vi i apareix Dolores. Rojas queda fascinat per la seva bellesa. Li diu que, per veure-la a ella, no ha capturat un grup de carlins que perseguia. Rojas i Patricio proclamen les pròpies virtuts a Dolores: un, els diners; l'altre, el valor. Dolores, mig en broma, fa una juguesca per veure qui guanyarà. Acaben els dos rivals cantant pel segur triomf.

### Escena III:

En el mateix lloc, Lázaro crida Dolores i li recrimina tímidament que es deixi festejar pels homes i la reclama dins l'hostal. En aquell moment arriba Melchor, l'antic promès de Dolores, que la saluda. Patricio se'n va i Rojas pregunta a Celemín qui és aquell home, assabentant-se que és el temible expromès de la noia. Tots van a dins a menjar, quedant-se sols Dolores i Melchor.

Escena IV:

Dolores li diu que ja sap que es casa amb una altra i li recrimina el seu abandó, amb una frase ben significativa: *Que olvide mi baldón...* donant a entendre clarament que Melchor ha tingut lliure accés a sa cambra:

*¡Saldar debes antes la deuda que tienes  
con esta infelice;  
renuncia á esa boda, que el cielo maldice,  
no así me condenes  
restaura mi honor!*

Melchor, que està a punt de casar-se amb una noia rica, la rebutja amb una cruel romança:

*Así Dios me formó, cruel, violento,  
Sin temor y sin fe.  
Me duele tu martirio  
Que yo no puedo evitar;  
El juego es mi delirio  
El vino mi embeleso,  
Hogar mi encanto...*

Dolores l'amenaça amb ira, mentre Melchor se'n riu. Ambdós es declaren la "guerra".

Escena V:

Arriben allí els homes esmentats, Patricio, Celemín, Rojas, amb la Gaspara, homes i dones, un cantador i un cor de rondalles.

El cor de la rondalla comenten la generositat de Patricio que convida a revetlla tothom per tal de que Dolores es fixi en la seva riquesa. Aquesta pregunta on és Lázaro, que se n'ha anat a dormir. Melchor se n'adona de quin són els seus "rivals". A continuació, canten jotes acompanyats d'una guitarra i bandúrries:

*Es de España y sus regiones,  
Aragón, la más famosa,  
Porqué aquí se halló la Virgen  
Y aquí se canta la jota.*

Es van afegint a la cantada de cobles Celemín, el sergent, el cor, fins que davant la por de Dolores, Melchor pren la guitarra per cantar:

*Si vas á Calatayud,  
Pregunta por la Dolores.  
Que es una chica muy guapa  
y amiga de hacer favores.*

Tothom queda estupefacte i Dolores, indignada, li recrimina la pública acusació. Els demés es pregunten què passa. Demanen calma i es reprèn la cantada de jotes. Dolores i Melchor es repton de nou. Cau el teló.

Acte segon, escena I:

En el pati de l'hostal s'hi troben Gaspara i Lázaro. Aquesta li fa saber la seva alegria pel seu ingrés al seminari.

Escena II:

Lázaro s'ha quedat sol i expressa els seus veritables sentiments que l'afronten amb la decisió de fer-se sacerdot perquè estima a la Dolores:

*¡Qué hacer, señor, en situación tan ruda!  
¡Mentira es mi humildad, mi fe mentira!  
Pasión más violenta  
que la que me inspiras tu, me inunda el alma;  
domina mi razón... de ti me aleja...*

Surt d'escena al moment que arriba Patricio carregat de regals.

Escena III:

Patricio va desembolicant i posant damunt la taula tot el què ha portat per a Dolores, joies i vestits...

Escena IV:

Patricio torna a embolicar els regals quan arriben Rojas i Celemín, acompanyats del cor. Rojas assabenta tots que a la cursa de braus matarà el toro en honor de Dolores. En una cantada plena de frases d'ostentació de la seva suficiència relaciona en què consistirà la seva breu lluita amb el toro. Tots se'n riuen i es preparen per anar a veure l'espectacle.

Escena V:

Mentre Patricio i Rojas van darrera el seguici, arriba Melchor que els fa saber que Dolores havia estat objecte dels seus amors. Rojas i Patricio expressen que no volen ja casar-se amb ella.

Escena VI

Melchor demana altre cop una guitarra per repetir la cobla, que li porta la mateixa Dolores. Li etziba:

*¡Insúltame, que estoy sola!  
Al aire mi honor tremola,  
nadie te lo ha de impedir...*

Afegeix la seva ira i indignació pel comportament de Melchor. Els altres se'n van.

#### Escena VII

Melchor i Dolores es queden sols i aquest, en un intent de tornar a aconseguir l'amor de la noia, li expressa el seu penediment, tornant a demanar-li que el torni a acceptar al seu llit. Dolores dubta; al final, li diu que l'espera a les deu.

#### Escena VIII:

Dolores manifesta satisfacció per l'amor retrobat, moment en que arriben Patricio i Rojas que li fan saber que Melchor els ha dit que aquella nit ella tornarà a acceptar-lo. Dolores se n'adona de la cruel burla i cita els altres pretendents a la mateixa hora.

#### Escena IX:

Dolores medita sobre la seva dissort, moment en que arriba Lázaro. Aquest li expressa el dolor que li causa que festegi altres homes i explota confessant el seu amor:

*Un año, dentro del alma,  
llevo tu imagen divina  
que ilumina  
mis pesares...*

Dolores s'entendreix en veure el noble amor del jove, però de seguida li recorda que la seva padrina, la Gaspara, espera d'ell que sigui sacerdot. Es compromet a no dir-ne res, però en el moment que aquest li besa la mà, són sorpresos per Celemín.

#### Escena X:

Celemín crida a tots; Dolores li demana que calli però ja tothom és allí. Celemín se'n riu de Lázaro, i aquest acaba barallant-se amb ell, essent separats pels presents. Tots són cridats perquè ja comença l'espectacle a la plaça de braus. Tothom hi va. Lázaro puja al terradet amb sa padrina. Celemín atura Dolores.

#### Escena XI:

Celemín fa saber a Dolores que Melchor li ha preparat una cantada amb l'orquestra per celebrar que han fet les paus. Tots van a la plaça. Rojas ja és dins

i comença la seva “feina”, amb tan poca traça que el brau l’empeny i el fereix. Lázaro, que ho ha vist, s’ha llençat a la plaça i el salva, essent enaltit per tots. Melchor torna a dir a Dolores que hi anirà a les deu; també cita Lázaro a la mateixa hora.

Acte tercer, escena I:

A la sala de l’hostal Gaspara, Dolores i Celemín, amb algunes dones i mossos, resen el rosari que és recitat per Lázaro. Dolores pregunta d’amagat a Celemín si ha aconseguit que Melchor es faci enrera d’anar a veure-la a la nit, dient aquest que no. Gaspara ordena Lázaro que vagi a dormir, ja que li caldrà matinar. Lázaro fa observar que la Verge té el gerro de les flors pansides i diu a Dolores que a les deu serà al seu jardí. Ella li suplica que no hi vagi.

Escena II:

Celemín vol reconciliar-se amb Lázaro després del que ha passat i vol advertir-li del perill que suposa que vagi amb Dolores pel fet que se saben els seus amors amb Melchor. Lázaro la defensa, malgrat tot. Dolores ho ha sentit.

Escena III:

Dolores agraeix a Lázaro la defensa que ha fet d’ella. Arriben Rojas i Gaspara. Rojas es lamenta del que ha passat a la “fiesta” i igual de fatxenda, diu que es va deixar atrapar pel toro per tal que es lluís en Lázaro. Celemín té la premonició de que Gaspara acomiadarà Dolores.

Escena IV:

Gaspara acusa Dolores d’haver seduït el seu afillat i haver-lo desviat de les seves rectes obligacions, exigint-li que al matí deixi l’hostal. Dolores insisteix que l’escolti perquè tem que passi alguna desgràcia si es troben Melchor i Lázaro i li demana faci marxar el nebot de l’hostal immediatament amb un traginer que surt al cap de poc. Gaspara, aterrida un cop alertada del què pot passar, crida Lázaro i li fa saber que ha de partir de seguida. Ràpidament es procedeix al comiat, en el què Lázaro queda sorprès en saber que ha estat ella qui ha fet el possible per a què no fos allí a l’hora convinguda.

Escena V:

Dolores resta sola i se n’adona de la fatalitat de la seva vida: és orfe, ha perdut l’honor i ha trobat el veritable i pur amor massa tard:



*¡Mas quién, Dolores,  
pudo esperar mejor destino  
con sus amores!  
Si al vuelo alzaste,  
la de la copla sé, tal es tu sino.*

Arriba la fatídica hora de les deu de la nit. Dolores es promet no obrir la porta a ningú.

#### Escena VI:

En aquell moment de reflexió sobre la seva situació, irromp a la cambra Lázaro que, desobeint la Gaspara, no ha marxat amb el traginer. Lázaro li expressa el seu amor; Dolores el vol fer fora però l'amor pur que ha despertat en ella, li fa manifestar també el seu. Mentre, se sent al lluny la rondalla que ve a cantar-li. Dolores s'horroritza:

*¡Mortal la rondalla resuena!*

Lázaro diu que no tem que sàpiguen que està amb ell, però la proximitat de la rondalla porta a les seves oïdes la lletra infamant.

*¡A ti es la canción!  
¡Por Dios, que me irrita  
tal vil agresión!*

Dolores intenta calmar-lo i mentre l'acomia amb dolces promeses, truquen la porta de la cambra. La noia diu que deu ser la Gaspara i li demana que marxi tot seguit.

#### Escena VII:

El qui ha arribat és Melchor, disposat a gaudir altra vegada de la noia. Dolores li diu que el perdona i que se'n vagi. Però Melchor li fa creure que ha encès el seu antic amor. Dolores es plany i li retreu els seus mals:

*¡Qué más quieres hacer!  
Traidor mi honor robaste;  
después me abandonastes.  
¡Mi padre, pobre anciano,  
por ti, villano,  
a la tumba bajó!  
¡Te perseguí anhelante,  
esperando constante....  
y mi honor en girones  
con tus canciones  
por la calle rodó!  
¡Miserable!*

Melchor, malgrat tot, vol aconseguir guanyar la juguesca i se'n va cap ella. De sobte, entra Lázaro que, amagat, ha sentit tot el diàleg.

#### Escena VIII:

Entra violentament i s'enfronta a Melchor que es pensa que era allí amagat per aconseguir el mateix que ell. S'inicia la baralla entre els dos homes, Lázaro treu una navalla; Dolores, espordida, intenta frenar el que ja serà irreversible.

#### Escena IX:

Als crits de Dolores arriben Gaspara, Celemín, Patricio, Rojas i altre gent. Lázaro ensenya a Dolores el cos de Melchor, mort. Entra Celemín i aquella intenta impedir l'accés a la cambra on es troba el mort. Davant l'evidència, diu que ha estat ella qui l'ha matat, però Lázaro afirma que ha estat ell, justificant davant tots que ell no mereixia tacar l'honor d'aquella dona, la que ell estima. Cau el teló.

#### Números musicals de l'obra:

##### Acte I

Preludi – *Allegro*, al que segueix un temps de jota.

Escena 1<sup>a</sup>- Cor: *Trabaja, trabaja que es fiesta mañana –ben moderato*

Patricio: *La quiero – Moderato*

Rojas: *Yo soy un soldado*, al que precedeix, a l'estil de *Carmen* un

cor de nens: *Plan, plan, rataplam...¡Que viva el general.*

Escena 2<sup>a</sup> - Patricio: *¿Porqué a sus inferiores? – Moderato*

Rojas: *Capaz de un trono... Allegretto ampuloso.*

Escena 3<sup>a</sup> - Lázaro: *Dolores... l'istesso tempo – Allegro grazioso* de Dolores.

Escena 4<sup>a</sup> - Dolores: *Me han dicho que casabas – Lento* de Dolores, *duo* amb Melchor.

*Largo* de Melchor: *Así Dios me formó, cruel...* al que acaben amb el repte mutu a guerra.

Escena 5<sup>a</sup>- Cor (cercavila): *En noches de verbena... Allegro moderato*

Patricio: *Gracias muchachos. Bien moderato.*

Cor (jota): *I Aragón, la más famosa. II Por una moza del barrio. III Grande como el mismo sol.*

Temps de "soleares".

Entrada de Melchor: *"Si vas a Calatayud..."*, temps de jota.

Acte II:

Escena Mezzos, tenors i baixos. Banda.

Acte III:

Escena 1ª - Preludio – Grave.

Cor: *Ora pro nobis...* Dolores, Lázaro, Gaspara, Lázaro, Celemín, amb triples, tenors i baixos.

Escena 2ª - Celemín: *Pues solos un momento*, a Lázaro, a la que segueix la romança *La calma mantén por tu vida...*Tranquilo.

Escena 3ª - Celemín: *Yo le decía...*

Escena 4ª - Gaspara: *¡Infame, infame!...* Un poco agitato.

Escena 5ª - Dolores: *Tarde sentí cuitada...* Largo.

Escena 6ª - Duo de Dolores i Lázaro – *Poco agitato – Mas agitato – Duo amorós.*

Temps de jota: *Si vas a Calatayud...* per un cantant de cobles.

Escena 7ª - Dolores: *¡Entra!* – *Andante enérgico* – Lento de Dolores. Recitat enèrgic dels dos. Entra Lázaro.

Escena 8ª - Dolores: *¡Cielos!* – Allegro – baralla i crit en agut no musical de socors.

Escena 9ª - Dolores: *¡Ah, Lázaro!* – Allegro. Lento: *Yo le maté...*

Escena 10ª - Banda interna: *Allegro non troppo*, interpretat per flautí, requinto, clarinets I i II en Si b, trompes, trompetes, bombardinos, trombons, baixos, timbals, caixa, bombo i plats.

**XI.1.2. La versió cinematogràfica de *La Dolores***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: <i>LA DOLORES</i></b>   |
| PRODUCCIÓ: Films Barcelona  |
| NACIONALITAT: catalana  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1908   |
| DIRECTOR: Fructuós Gelabert – Enric Giménez   |
| ARGUMENT: Segons el drama líric, llibret de Josep Feliu i Codina i música de Tomás Bretón |
| GUIÓ: adaptació d'Enric Giménez   |
| FOTOGRAFIA: Fructuós Gelabert   |
| PAS: 35 mm.   |
| DECORATS: Joan Morales  |

|  |
|--|
| ESTUDIS: Probablement, els que construí mercès a Martí i Codolar a la seva finca d'Horta, anomenada La Granja Vella <sup>662</sup>         |
| METRATGE: 231,6 metres (8'26") – Segons Joan Francesc de Lasa, 350 metres  |
| ESTRENA: A Barcelona   |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca de Catalunya   |
| INTÈRPRETS: Enric Giménez (Melchor), Sra. Marsal (Dolores), Balart (Lázaro), Vicente Sirvent, Ferran Bozzo, José Vives i Joaquim Carrasco. |

La popularitat aconseguida per *La Dolores* va fer que se'n fessin varies adaptacions cinematogràfiques. La primera, que és la que analitzarem, va ser rodada als primers anys del cinema pel pioner català del cinema Fructuós Gelabert. La segona, el 1923, produïda per PACE, es rodà quan encara vivia el compositor. L'adaptació del guió fou a càrrec de Maximilià Thous, essent els actors Ana Giner (Dolores), Leopoldo Pitarch (Melchor), José Latorre (Lázaro) i Dolores Cortés (Gaspara) en els papers principals. Tomás Bretón en va fer una adaptació cinematogràfica que es conserva avui a la SGAE<sup>663</sup>. La difusió d'aquesta obra fou enorme, rivalitzant fins i tot amb la popularíssima *La verbena de la Paloma*. Aquesta versió és la que té més similituds amb les sarsueles rodades en aquesta dècada, que foren un gran nombre. En l'etapa del sonor, Florián Rey va dirigir una tercera versió amb la participació de la cupletista Conchita Piquer. Aquesta no sols es va fer comptant amb la partitura original de Bretón, sinó que se li van afegir cançons de Guadalupe Martínez del Castillo i de Manuel Quiroga.

Comença el film amb un rètol de presentació on hi ha el títol:

*LA DOLORES – FILMS BARCELONA.*

Un primer pla de Dolores, l'únic en tot el film, amb una paret pedregosa de fons, dona inici a l'obra. A diferència de la lírica, comença amb una escena que té lloc dins la casa on viu la Dolores i el seu pare, on aquesta rep al seu amant, en Melchor. Al film tampoc s'esmenta mai que és barber. Són sorpresos pel pare, que es baralla amb ell; Melchor fa caure a terra el vell mentre fuig per la finestra. Dolores s'agenolla demanant perdó, però el pare la colpeja. Tot seguit, cau mort víctima d'una atac de cor.

<sup>662</sup> Segons dades obtingudes de J.F. de Lasa, al seu llibre *El món de Fructuós Gelabert*, Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1989, pàg. 136

<sup>663</sup> Una anàlisi d'aquesta adaptació es pot efectuar a "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Madrid, SGAE, Vol. II –III, 1996-97, pàgines 273 a 280.

Durant aquesta escena, no s'observa cap moviment de càmera, sinó que es manté fixa en un angle just per captar l'escena i les dues portes per on entren i surten en Melchor i el pare. L'interior de la casa és molt senzill, gairebé rudimentari. Les portes balancegen i al fons de la finestra, on s'hauria de veure un exterior, es veu una roba blanca. Els gestos dels personatges són molt teatrals, histriònics; com diu Joan Francesc de Lasa, no hi havia actors de cinema i la teatralitat dels qui feien les obres, perjudicava la credibilitat de la seva factura.

#### Intertítol 1: "Desprecio de Melchor"

Melchor abandona el poble amb una tartana de viatge, deixant Dolores. Aquesta li suplica que no l'abandoni. Els veïns i veïnes murmuren d'ella i se'n riuen. Tampoc es veu cap moviment de càmera. La tartana surt de camp i són els actors que resten al mig per filmar la seva burla.

#### Intertítol 2: "Dolores, viéndose despreciada, abandona el pueblo en busca de trabajo"

Igualment que a l'escena anterior, des d'un punt fixo de càmera, es veu Dolores pel camí amb el fardell. La càmera l'enfoca des de davant, fins que ella passa pel costat i l'objectiu la perd. Aquesta escena enllaça amb la que té lloc ja al Mesón de Gaspara on aquesta i un grup d'homes, abillats de "manyos" beuen vi. Arriba Patricio, home ric del poble i el sergent Rojas. Se suposa que parlen de la Dolores. El vestuari representa el seu rang: el ric Patricio, el vestit dels soldats. També hi arriba Melchor que parla amb tots dos. Arriba Dolores i Patricio i Rojas la festegen. Entra Lázaro, el nebot de Gaspara, que li demana que entri dins l'hostal. Dolores es burla d'ell, cosa que tampoc figura a l'obra lírica.

Arriba Melchor i es troba amb Dolores; discuteixen, la repta i se'n va. En aquesta escena apareix Celemín, que no hi hauria de figurar, i que se'n va precipitadament. Potser va entrar quan no li tocava i no es va tornar a rodar l'escena. Planificada com sempre des del punt de vista central, com si es filmés al teatre, Dolores queda fora de pla. Tota l'escena, en conjunt, acusa una manca de planificació en la que es denota una precipitació en les entrades i sortides de personatges.

#### Intertítol 3: "La cita – Apuesta y escarnio"

Lázaro es troba sol amb Dolores i li declara el seu amor, essent sorpresos per Celemín i el grup d'homes que es burlen d'ell. Lázaro es baralla i se'n va. El sergent Rojas, amb una manta de quadres per torejar i Patricio, se'n van al cercol format per carros engalanats, amb fent al damunt. El sergent es cornejat pel toro i salvat per Lázaro, que s'ha llençat en sa defensa. La pretesa recreació de la plaça de Calataiud és més que modesta. No són carros els qui fan la rotllana del "ruedo", com es feia al lloc on no hi havia plaça de toros. Es veu clarament que és un pedrís on al davant hi ha posades dues rodes de carro, amb unes quantes garlandes de flors i uns quants domassos o mantons. El punt de mira de l'objectiu continua essent estàtic. El toro (una vedella), entra i fuig de camp, així com també els espontanis que hi participen. La ferida a Rojas es veu de lluny, ja que no hi ha cap primer pla ni tan sols mig.

Intertítol 4: "Dolores, enterada de la apuesta, también da cita a Lázaro"

Arriben tots a l'hostal portant al sergent ferit i en braços, a Lázaro, proclamant-lo heroi. Dolores cita tots a la mateixa hora a la seva habitació.

Intertítol 5: "Lázaro enamorado finge marchar al seminario engañando a su madrina"

Dins la cambra de Dolores, on hi ha la Gaspara, arriba Lázaro per porta flors per la capelleta de la Verge que té Dolores a la seva avantcambra, acomiadant-se d'ambdues. A l'exterior amb una tanca de pati de corral, surt Lázaro on l'espera un traginer amb dues mules. Lázaro, que va a la del darrera, salta i retorna a l'hostal. Novament, la càmera espera el pas de les mules, fins que aquestes passen de llarg pel lateral. Al centre de la imatge, Lázaro corrent. Retorna a la cambra de Dolores i li reitera el seu amor.

Intertítol 6: "Perfidia de Melchor"

Intertítol 7: "La rondalla"

Sense separació entre ambdós intertítols, es veu Melchor, el sergent Rojas i altres que canten la cobla infamant la Dolores a la mateixa sortida del corral. Melchor puja l'escala que mena a l'habitació de Dolores. La càmera també el perd. Lázaro ho sent i aquesta li demana que se'n vagi; no es veu on va, però no surt per la porta. De sobte, arriba Melchor i aquella li suplica que se'n vagi. Es barallen i torna a entrar Lázaro, que ha pujat per la finestra. Comença la baralla a

l'avantcambra. Lázaro treu un punyal, Dolores s'interposa, però ambdós entren a la cambra. Hi ha un canvi de decorat, en el que ara els homes són dins. Lázaro mata Melchor. Dolores demana ajut però ja és massa tard. Entren tots menys Gaspara, que no surt a l'escena, cosa que sí passa a la versió lírica. Lázaro proclama la seva culpabilitat davant la desesperació d'ella. En un gest que recorda *Carmen*, es treu una flor de la butxaca, la besa i la llença a Dolores. Al final del film, apareix la marca Films Barcelona (una dona, amb un ram de llores i un llibre obert, que té al seu darrera l'estàtua de Colom, la proa d'un vaixell i una xemeneia fumejant).

Tipologia dels intertítols:

Tots els que figuren al films, set en total, presenten la mateixa tipologia de lletra. El film és en blanc i negre i no s'aprecia cap canvi de color en ells. Tampoc s'ha detectat cap frase o part de les cançons que formaven part de l'obra lírica, ni tan sols de la coneguda "cobla". És molt possible que, apart de la música d'acompanyament de Bretón, es cantés en alguna seqüència però per la brevetat del metratge, hom pot suposar fàcilment que cap intervenció seria cantada, ja que no dóna temps material o potser seria cantades i tocades algunes frases, però no cap cantable sencer. Per altra banda, l'acció, tal com es desenvolupa, no permet cap moment en què es pugui fer factible el cant, sobretot per la complexitat dels números musicals, analitzats anteriorment.

El film, apart d'exhibir-se a Barcelona, es veié a Saragossa i Castella on va obtenir, segons la premsa, una acollida favorable.

**XI.1.3. La versió teatral d'*El Pollo Tejada***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: <i>EL POLLO TEJADA</i></b>                          |
| Tipologia: aventura còmico-lírica en un acte i quatre quadres |
| Llibret. Carlos Arniches i Enrique García Álvarez             |
| Música: Joaquín Valverde (fill) i José Serrano                |
| Estrena: Teatre Apolo – 29 de maig de 1906                    |

### L'època:

El segle XX s'encetà en el marc d'una Espanya que havia perdut els beneficis de les Colònies. La situació general era de crisi; calia fer una revisió institucional i estructural que no s'havia portat a terme i que pesava com un terrible llast a la societat espanyola que havia d'afrontar un nou segle. El darrer govern de la Regència de Maria Cristina, presidit per Sagasta, nomenà el 1902 el jove rei Alfons XIII per a presidir, amb arcaiques formes, el país.

Seguida de la crisi del 1898 i durant la primera dècada del segle XX, continuaren portant-se a escena sarsueles de caire localista, però aparegueren obres amb la novetat del regust per l'exotisme, pels ambient orientals. Just el 1910, el valencià Vicenç Lleó havia estrenat la sarsuela *La corte de Faraón* segurament parodiant *Aida*, de Verdi. Les dones, abillades d'odalisques amb vels i tuls, ensenyant més o menys generosament parts del cos, eren un reclam segur i atractiu per al públic i un fàcil recurs per a l'evasió i distracció. *El Pollo Tejada* s'estrenà l'any següent de la coronació d'Alfons XIII.

Després d'*El Pollo Tejada*, de José Serrano, el músic aragonès Pablo Luna, escriuria també sarsueles continuant amb aquesta línia de música i temes orientals: *El asombro de Damasco* (1916) i *El Niño Judío* (1918) entre altres sarsueles de contingut exòtic.

### Personatges:

Principals: Miguelito Tejada, la Bella Loe, Syveton, Juanito Vázquez, Odamar, Sidi Abul-Thadin, Az-El-Primete, Fátima.

Secundaris: Mimí, Lulú, Fanny, Ramón, Nenúfar, Manolo, César, Alvarito, Luis, Rodrigo, fotógraf, Odamar, Amabiar, Kamar, Nur, Zaida, Dalia.

### Argument:

Es tracta d'una obra d'evasió, amb recursos i acudits fàcils, sense més objectiu que provocar la riulla del públic amb situacions còmiques i picants, apart de ser una crítica vers els anomenats popularment "vells verds". L'obra recull la frase final com una lliçó escrita sobre aquest assumpte, carregada de moral.

El protagonista és el "pollo" Tejada, un home de seixanta anys, cregut dels seus encants vers les dones. Fugint d'un marit ofès, arriba a un país nord-africà, a



l'harem de Abul-Thadin, soldà vell i obès, on serà salvat per les odalisques i per Az-El-Primete, a canvi d'emportar-se'n les vuit dones velles i lletges de l'harem i llur prole a Madrid. L'època en la que se situa l'acció és contemporània a la de l'escriptura del llibret.

Hi surten totes les novetats del just començat segle com el globus aerostàtic i una crítica i ridiculització dels ambients bohemis modernistes i els seus personatges, concretament amb la personificació del jove Nenúfar.

### Acte I , quadre primer

En un restaurant elegant d'ambient modernista són convocats tots els amics de gresca de Miguelito Tejada, que han rebut un missatge secret que no entenen: tenen a la seva disposició dotze ampolles de champagne De la Viuda per esperar-lo i celebrar quelcom d'important. Se sumen a la festa el trio de noies Mimí, Lulú i Fanny, disfressades de pescadores de cors i guanyadores del concurs de disfresses. Canten amb els homes una cançó de caire picaresc:

*...¡ Pica, pica, pica, pica despacito!  
¡ Pica, pica, pica el anzuelito!...*

Elles els expliquen que la darrera proesa galant de Tejada ha estat conquerir a la Bella Loe, artista de fama a Madrid. Arriba Juanito Vázquez que reconeix haver fet la juguesca amb Tejada i haver-la perdut i que dins de poc arribarà ell mateix i ho explicarà. Tots saluden la seva arribada i els diu que es retirin discretament que en breu vindrà al restaurant la Bella Loe. Així succeeix. La Bella Loe tem que el seu brutal i gelós marit l'hagi seguit. Després, la jove li explica perquè acudeix a la cita, per motius ben diferents del fatxenda Tejada: abans de morir, la mare li confessà que el seu pare no era polonès, sinó espanyol. Durant l'espectacle que oferí, en veure'l, va creure reconèixer el pare. Ell, frustrat per la confessió, li diu que no ho és, moment en que arriba furiós i armat amb una pistola en Syveton, marit de la Bella Loe, que vol matar-lo. Tejada fuig per cames. Els diàlegs de l'escena estan farcits de paraules presumptament afrancesades que donen un aire ridícul als personatges.

### Quadre segon:

Als voltants de la Fàbrica del Gas de Madrid, s'hi troben Juanito Vázquez i tota la colla d'amics, bevent *champagne* per acomiadar-lo al seu viatge en globus

aerostàtic. En aquesta escena es canta la *dansa paraguaya* que va obtenir un gran èxit per Madrid<sup>664</sup>.

*Paraguayita, ¡ay!  
Retebonita, bai,  
baila graciosa  
la melosa paraguayana  
del Paraguay.  
¡Guay!  
¡Guay!  
¡Qué danza sacai  
en el Paraguay!  
.../....  
¡Paraguay, Paraguay, Paraguay!  
¡Guay!*<sup>665</sup>

Arriba Miguel Tejada corrent i s'enfila al globus, perseguit per Syveton. A corre-cuita explica a Juanito el seu problema i desfermant les cordes, s'enlairen amb el globus.

#### Quadre tercer:

És un quadre sense diàlegs, en el que es veu el viatge del globus travessant el mar i arribant a la costa del Marroc a l'Àfrica.

#### Quadre quart:

A l'harem de Sidi Abul-Thadin, califa vell i obès, de quaranta dues dones, un grup d'elles, Amabiar, Kamar, Zaida i Dalia, pregunten amb la veu llunyana del muezín. Nur jeu adormida en uns coixins:

*¡Cantemos en loor  
de Alah, nuestro Señor!  
El es quien nos envía,  
con el albor del día  
la vida y el amor.*

Les companyes desperten Nur que els explica el seu somni: comença lamentant-se que amb un home de setanta vuit anys, el califa, no toca a "gairebé res" d'amor per a les quaranta dues dones i que Alah els enviava del cel un home ben plantat i ardent. Mentre, contempla amb sorpresa el globus aerostàtic que s'apropa i creu

---

<sup>664</sup> Consuelo Bello, "La Fornarina" (Madrid 1884, nascuda en el si d'una humil família, va entrar a formar part del cor del Teatro de la Zarzuela l'any 1902, passant després a actuar a les incipients "varietés" de Salón Japonés amb el nom de "Rosa de té" que més endavant va canviar per "La Fornarina". Va anar assolint fama i notorietat no sols a Espanya sinó fora – Portugal, París...- actuant en teatres tan famosos com l'Olympia (1910). De retorn a Espanya diu que fou admirada pel rei Alfons XIII qui li dedicà un aplaudiment dempeus després de finir la cançó *Clavelitos*. En motiu d'un banquet d'honor que se li oferí al retorn de París cantà diverses cançons, essent *La Danza Paraguaya*, l'èxit del moment, que canta en un perfecte francès.

<sup>665</sup> Aquesta frase tan freqüent enguany *Guay del Paraguai*, té els seus orígens en aquesta sarsuela. Seria objecte d'un estudi de caire lingüístic l'anàlisi de les frases fetes que procedeixen de les sarsueles i que formen part del llenguatge quotidià, a més del que inicià a l'obra de Valle-Inclán.

que el profeta dóna compliment als seus somnis. Del cel cau un objecte, el barret de Tejada, la “cananiera”, tan popular en aquells anys en el públic masculí. Tejada i Juanito volen aterrar, però no ho aconsegueixen, el globus es desferma i s’envola, deixant Tejada al harem del que han fugit esporuguides les odalisques. Comenta:

*¿Habrá sido un fenómeno óptico de fantasmagoría?*

Les dones tornen i el creuen un enviat del cel, el festegen i ell se sent satisfet d’haver caigut en tan prodigiós lloc. Li pregunten per a què serveix l’objecte que ha caigut amb ell, la “cananiera” i canta la cançó que es va fer famosa per tot Madrid, amb una lletra de tipus còmic per les seves paraules de doble sentit:

*Si os fijais en la “cananiera”  
Ya veréis que sencillo es:  
Movimiento de la cadera  
Y no dar mucho juego a los pies.*

Les noies li adverteixen del perill que corre si és descobert allí. Per salvar-lo li proposen que es talli el bigoti i es vesteixi com elles, ja que han arribat unes noves esclaves destinades únicament a Odamar, la favorita del califa, especialitzades al bany i en donar-li massatges.

A l’escena següent Abul-Thadin i Az –El-Primete tenen una conversa en la que el califa li mana que es desfaci de les vuit dones més velles i lletges de l’harem. Tejada, acompanyat per Amabiar i Kamar, arriba a la sala on hi ha Odamar, adonant-se de la seva bellesa. En veure les seves intimitats es desmaia, quedant a soles amb Odamar, que el venta perquè retorni en si. Aquest, en despertar-se, li confessa qui és. La favorita promet ajudar-lo i crida a Az-el-Primete, enamorat d’ella, perquè l’ajudi. Tejada assegura que li donarà una recompensa si el salva. Az-El-Primete veu en això la manera de salvar-se i salvar-lo.

Després, Az-El-Primete presenta al califa Abul-Thadín un opulent comerciant de Tremecén, que no és altre que Tejada, que ve a adquirir les vuit dones, inclosa la grassa que abans havia vist al bany d’Odamar. Quan les porten a la seva presència, Tejada té un veritable ensurt però amb tal de salvar la vida, accepta endur-se-les, però abans, fan entrar a la sala els dotze fills d’elles. Tejada es veu obligat també a endur-se’ls i es pregunta

*- ¿Pero que hago yo con tanto chico en Madrid? ¡ Ah, ya lo sé; pongo un continental!*

Tejada ensenya als seus “fills” els noms dels personatges famosos i dels principals carrers de Madrid amb una cançó en la que els infants repeteixen com lloros el que el seu “pare” els diu:

*Sánchez Guerra  
Sánchez Toca,  
Y el ensánchez  
son tres Sánchez sin rival.*

Acaba l'escena amb el comiat d'Abul-Thadín tot desitjant-li sort: i contesta Tejada:

*-Sí, que me multiplique, porque por de pronto me ha dividido. En fin, paciencia. ¡Cargar con mujeres feas, con hijos de otro!...¡Esto es lo que da el amor á los viejos verdes!...*

### Estructura musical de la sarsuela:

Preludi – allegro gracioso.

Núm. 1 (prevenció d'entrada: *Adelante las reinas de la hermosura*): Allegro moderato: *Pica aquí...* (cantat per cor de noies).

Núm. 2 (prevenció d'entrada *¿Dónde va usted? ¡A otro planeta!*): Temps de vals – Tots, cor de *“Beber es el mayor placer...”*

Mimí i Fanny: *“Si hay dos que nos acompañen, bailamos la paraguaya...”*.

S'afegeixen Nenúfar i Alvarito: *“La danza paraguaya, desmaya, desmaya.....”*

Dansa: *“Paraguayita, requetebonica, guay, guay,...”*

Núm. 3: (prevenció d'entrada: *¡Lo mato! ¡Lo mato!*)

Sense indicació de tempo.

Indicació de la mutació quan ha d'enlairar-se el globus.

“Seguidillas”

(Prevenció d'entrada: *“Brazos desnudos...”*)

Música sola.

Veu del mucín: *“Orad. Orad...”* (elles responen): *“Cantemos en loor...”*

Núm. 4 (Prevenció d'entrada: *“Arrodilladas, pues allá va...”*)

Moderato: Amaliar, Camar, Mir, Saisa i Tejada.

Tejada: *“Oid todas... un tango voluptuoso”* – Tejada balla amb el seu barret: *“Si os fijais en la cananiera”...* amb intervenció dels grup d'odalisques.

Núm. 4 bis. (prevenció: *“Es la Cibeles..”*)

Execució: *“Pierdo el habla con toda seguridad...”*

Execució: *Pues vamos allá, pasad conmigo*”

Prevençió: *“La elección no es dudosa”*

Execució: *“Todavía lleva túnica”*

Allegro moderato, en compàs 2/4, amb acompanyament de panderetes, sonalls, timbals, violí 1r. i concertante 1r.

Núm. 5: Tejada i cor de nens fills de dones de l'harem:

Prevençió: *“Son nuestros hijos...”*

Execució: *“Saludadle a vuestro padre...”*

Duet noiet i Tejada.

Final:

Prevençió: *“Por de pronto me ha dividido....”*

Execució: *“Insípida caravana en marcha...”*

Allegro moderato per al final de l'aventura.

#### **XI.1.4. La versió cinematogràfica d'El Pollo Tejada**

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: EL POLLO TEJADA</b>   |
| PRODUCCIÓ: Segre Films – Barcelona  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1915   |
| DIRECCIÓ ARTÍSTICA: Josep de Togores  |
| DIRECCIÓ TÈCNICA: Fructuós Gelabert i Giovanni Doria  |
| ARGUMENT: Adaptació de la sarsuela <i>El Pollo Tejada</i> , de Carlos Arniches i Enrique García Álvarez, música de Joaquín Valverde (fill) i José Serrano |
| FOTOGRAFIA: Josep M. Maristany  |
| PAS: 35 mm.   |
| DISTRIBUÏDORA: Segre Films  |
| METRATGE: 2 bobines, d'una part cadascuna, de les quals només es conserva la segona.  |
| ESTRENA: Poliorama de Barcelona, el 18 d'abril de 1916  |
| LOCALITZACIÓ: Museu del Cinema – Col·lecció Tomàs Mallol  |
| INTÈRPRETS: Mariano de Larra (Miguelito Tejada), Domènec Ceret (Sultan Abul-Tadit), Lola París (Bella Loe)  |

El primer problema que s'ha presentat en l'estudi d'aquesta sarsuela ha estat que només es conserva un dels dos rotlles que conformen el film. La còpia la conservava el col·leccionista de cinema Tomàs Mallol; el primer rotlle es dona per

perdut; el segon, s'ha procedit recentment a fer una còpia restaurada però que pateix els problemes d'inadequada conservació que l'afectaren durant llargs anys.

Josep Togores va prendre l'argument de la sarsuela, però va prescindir de gran part dels números cantables, amb la preceptiva reducció per piano i cant, donant-li forma de film no estrictament musical.

Els noms dels personatges també van sofrir variacions: El soldà en el llibret es diu Abul- Tadin, i fa referència a que és gran i vell; així, si es llegeix seguit, té el seu efecte còmic (en castellà, abultado); en el film el nom és Abul-Tadif, amb la qual cosa el gir verbal perd la seva gràcia. El nom del seu amic és Vázquez i en el film és Robledilla. El gelós marit de la Bella Loe és Sylveton i en el film és Salvetan. Pel que fa a la vella i grassa odalisca de l'harem el seu nom és Fàtima i en el film, Zulima.

El guió realitzat de l'adaptació de la sarsuela presenta varies modificacions per donar-li una forma més cinematogràfica. La primera variació important rau en l'elecció del mateix protagonista. En el llibret, es diu clarament que el "pollo" Tejada té seixanta anys, qualificatiu càustic vers un home de certa edat, quan "pollo" s'aplica a un jovecell. En el film, és un home molt més jove.

"Las delicias de un harem": La segona part de la sarsuela s'inicia amb una escena en la que les dones de l'harem estan pregant al seu déu. En el film, per donar-li un interès innegablement picaresc i tenir un pretext per mostrar l'anatomia de les dansarines, d'indubtable interès comercial, comença amb una escena de dansa exòtica d'aquestes davant el vell soldà.

"Odamar y su séquito": Navegant per un petit llac arriba la barqueta d'Odamar i les seves servidores, la pugen a una llitera i la porten per un camí entremig d'una vegetació presumptament exòtica, cap a la sala on hi ha el soldà, s'ajeu al seu costat i comença una dansa d'una ballarina africana. Cap d'aquestes seqüències surten en el guió del llibret.

"La bella sultana". "Que será, para que servirá?": Quan es queden soles, una noia porta un rar objecte: el barret de copa de Tejada, que en el llibret és una "cananiera", barret típic d'aquella època, el nom del qual era un joc verbal, ja que una cananiera és una gàbia de canaris. En aquests moments, cau també del

globus aerostàtic el mateix Tejada. S'obvia, doncs, l'escena en què Nur té el somni premonitori de que caurà del cel un home ben plantat i també el diàleg picaresc en què es lamenten que quaranta-dues dones per un soldà vell no els toca a "gairebé res".

"Tejada no podía caer en otro sitio más que en un haren": les odalisques se senten molt felices pel l'arribada de Tejada i aquest, com en el mateix paradís. Les dones miren el seu vestit, el bigoti i pregunten que és aquell objecte.

"¿Esto? Es mi cananiera... ¿Está bién así?, posant-se el barret.

"¡Siempre el dichoso mortal!": les dones li ensenyen a saludar a l'estil musulmà.

"¿Quién sois y de donde venís'. "Creo que del cielo", respon. "Ahí va mi tarjeta", on diu Miguelito Tejada, Madrid. La dona grassa i lletja de l'harem, que el festejarà tota l'estona, se la guarda a la pitrera. Mentre, arriba un esclau:

"Señora. S.M. ha despertado", cosa que és rebuda amb gran esglai, pensant que faran amb Tejada.

"El baño de pies de Abul-Tadif", els esclaus el renten.

"Si quieres salvar tu vida, tienes que cambiar aparentemente de sexo", li diu Odamar, o es talla el bigoti o li tallaran el coll. A l'escena, li mostra unes enormes tisores. Davant la fatal disjuntiva, Tejada es deixa afaitar i abillar com una odalisca. "Adiós mis bigotes", es lamenta.

"Odamar dice al sultán que ha adquirido una nueva esclava".

"La nueva esclava": es veu Tejada disfressat de dona, amb uns pits metàl·lics postissos: es mira al mirall i es lamenta.

"Abul-Tadif conoce la nueva esclava y la dedica al servicio de Odamar".

Canvia el decorats, per situar-se al bany d'Odamar. Tejada haurà de banyar la bella odalisca. Li donen una palangana i una esponja, però l'impacte de veure semi-nua la noia, el fa desmaiar.

"Los desvanecimientos de Miguelito", es desmaia amb una còmica caiguda, en una escena en que res no es veu de la bella Odamar per estar d'esquena al públic i de cara a ell.

"Una nueva pasión del sultán": el soldà crida la nova "esclava" i la fa seure al seu costat, ja que s'ha encapritxat d'ella.

La grassona l'assetja altre cop "Otra vez", i una altra "Y van tres". Se l'emporta al jardí i li dona a fumar una pipa: "¿Conoces los sueños del opio? Ahora te lo daré a fumar y verás que delicioso reposo". El somni no es veu, molt probablement víctima de la censura. Debia representar el seu desig: Miguel rodejat per les belles odalises, ateses totes les seves demandes. Però quan es desperta i troba Zulima al seu costat, diu "Triste realidad".

"Zulima, desairada por Miguel, delata al sultán el verdadero sexo de la esclava": També és ben diferent al llibret, en que Miguel és presentat com un ric comerciant que ve a adquirir les esclaves. El soldà se li acut com lliurar-se de les dones lletges de l'harem:

"Te perdona la vida, pero debes llevarte hoy mismo el desecho de mujeres y sus hijos": li atorga la grassa i apareixen una gran quantitat de dones –en el llibret eren set- i de nens de totes les edats.

"Valiente regalo", diu en destapar-ne una.

"Puesto que no hay otro remedio....¡A Madrid todos".

"De camino": Comença una escena en la que Tejada, bastó en mà com si portés un ramat, s'acomia d'Odamar i del soldà i camina primer ran de mar, escena virada en to blavós, fins arribar a una estació de tren, on pugen tots cap a Madrid.

"En Madrid. Invasión de los bárbaros": ja són a casa de Tejada. Tots els nens fan tabola, es barallen... Tejada està desesperat. Arriba el seu amic Robledilla: "Debes pagarme la apuesta que perdiste", li reclama, al que ell contesta: "Como no cobres en mujeres y chiquillos, no tengo otra moneda", respon mentre en aquell moment té una idea genial.

"Para explotar los deshechos del haren, Tejada monta una agencia de amas de cría, limpieza de pisos, recados, etc. etc.": es veu la porta de l'empresa nova de Tejada. Arriben diferents personatges per a adquirir els seus serveis: un home sol, un matrimoni, un altre,... tots demanen els seus serveis. Surten els petits, abillats de grum a fer encàrrecs, portar cartes.

"La mercancía se marcha": tots els clients se n'emporten les dones de l'harem per a diferents serveis. Hi ha un vell que demana una dona de grossos pits i Tejada li dóna Zulima. Una de les noies, l'ha vestit de gallega i lliurat a una senyora que té una criatura petita.



*“Y colorín colorado, este cuento se ha acabado” . “Fin”.*

Tota aquesta darrera part és afegida al final del llibret de la sarsuela, que acaba amb una reflexió moral sobre el que els passa als vells verds. Aquí, en canvi, Tejada es fa ric mercès a explotar les seves recents adquirides dones i fills. També hi ha un aspecte xenòfob i misògin a analitzar, ja que en el film tot aquest grup humà de dones i llurs fills són tractats com despulles de l'harem, el rebuig que no vol el soldà, per lletges.

Pel que fa a la primera part, només a través del llibret de la sarsuela podem suposar com devia ser però hi ha els programes a la premsa cinematogràfica del moment en què en un anunci de reclam del film es veu la “Bella Loe”, l'actriu Lola París, abillada amb un atrevit maillot, muntada a damunt d'un cavall, a la pista d'un circ. Al terra, al seu costat, les peses del seu forçut marit, amb el rètols dels quilos que representen aquestes. A l'anunci diu que es tracta d'una “Bellísima producción de la marca Segre Films. Se trata de una hermosísima y exacta reproducción gráfica de la graciosa obra teatral de los señores Arniches y García Álvarez. Admirable actuación de Don Mariano De Larra”. Del film n'anunciava la concessió exclusiva per a Espanya i Portugal Federico Bassó, de Barcelona <sup>666</sup>. Suposem, doncs, que la primera part de la versió cinematogràfica devia contenir imatges i escenes rodades en un circ.

#### Tècnica cinematogràfica:

Totes les seqüències que hem pogut veure en aquest segon rotlle, corresponen encara a un estil i una tècnica més teatral que cinematogràfica, amb una filmació molt estàtica i enquadraments amb la càmera fixa en un sol punt, amb pocs moviments, llevat d'alguna inclusió de seqüències en moviment, com la dels nens i dones caminant a la costa i pujant al tren. Els gestos del protagonista són molt exagerats, com els que podrien correspondre al còmic que era l'actor Mariano de Larra.

Els emmarcaments del intertítols són sempre idèntics, no havent-hi cap distinció entre ells, ja que hi ha escenes que haurien de correspondre a les parts cantades de la sarsuela. No s'ha trobat cap versió musical cinematogràfica del film; existeix

---

<sup>666</sup> *Arte y Cinematografía*, 1915

la preceptiva reducció al piano <sup>667</sup>, amb les indicacions de les parts cantades, amb les falques de prevenció i entrada dels solistes. El que és més probable és que els qui acompanyessin musicalment aquest film ho fessin seguint la partitura original. També cal tenir present els pocs números cantables que inclou – si més no – aquesta part del film. No sabem si la primera podia incloure un dels números amb més èxit musical del moment, la dansa paraguaia, que es troba editada com a peça sola, però el que és segur és que no està inclosa en aquest segon rotlle del film.

## **XI.2. LES PRIMERES GRANS PRODUCCIONS DE SARSUELES AL CINEMA**

### **XI.2.1. La versió teatral de *Carceleras***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: <i>CARCELERAS</i></b>   |
| Tipologia: drama líric en un acte dividit en tres quadres. Al llibret però diu clarament “zarzuela en un acto”, segons l’editat per la Sociedad de Autores Españoles el 1914. |
| Llibret: Ricardo Rodríguez Flores   |
| Música: Vicente Peydró  |
| Estrena: Teatre Princesa, de València, el 1r de febrer de 1901 i en Eldorado, Madrid, el 5 de juliol de 1905  |

#### Consideracions sobre *Carceleras*:

Es tracta, sens cap mena de dubte, d’una de les sarsueles de més èxit estrenades que el perllongà amb una segona part, titulada *Rejas y Votos*. L’èxit fou tant en el camp teatral com en el cinematogràfic, essent una de les sarsueles de la que es feren més versions cinematogràfiques, com es veurà a l’apartat de l’anàlisi cinematogràfica.

Així com la sarsuela comentada anteriorment es tractava d’un argument burlesc, picant i desenfadat, aquí ens trobem davant un drama líric, ja que tant el contingut del llibret com la fatalitat a què es veuran abocats els personatges, faran que el que més s’escaigui siguin els números dramàtics amb algun episodi molt reduït de números còmics. La situació de Soleá, la protagonista, sembla que va obtenir el poder de fer identificar en la desgràcia moltes persones, així com poder reflectir la maldat en la personificació de don Matías, el cacic, veritable malfactor i causant de les desgràcies de tots els implicats en l’obra, inclosos la seva pròpia filla.

<sup>667</sup> Arxiu líric de la SGAE – Fundació Autor de Barcelona

Personatges:

Principals: Soleá, Lola, Tío Chupito, Jesús, Gabriel, Señor Matías.

Secundaris: Seña Gertrudis, Magdalena, Guadalupe, Lucía, Trini, Toñico, Joselillo, Chinita, Gorete, Currela, un guarda.

Argument:

L'època en la que se situa l'acció és la de l'any en que fou escrita, és a dir, tot just els primers del segle XX. Les circumstàncies polítiques en que es trobava Espanya no eren pas diferents de les descrites en els anys en que fou escrita *El Pollo Tejada* amb una reina regent, María Cristina i un futur rei encara nen, Alfons XIII, essent el poder administrat per governs, com el de Sagasta.

Al camp, amb una necessitat imperiosa de reforma agrària, pervivien els latifundis on planaven les injustícies derivades del caciquisme i la situació gairebé servil en la que malvivien moltes persones del sector agrari. Possiblement per aquesta causa el públic s'identificà tan profundament amb els personatges que reflectia la sarsuela. Els protagonistes empren en tota l'obra un castellà andalús, amb tota l'entonació i reduccions típiques de la llengua parlada pretesament així a Andalusia.

L'acció es desenvolupa en un cortijo d'un poblet de la serra de Córdoba, l'amo del qual és don Matías. També hi viu Soleá afillada del tío Chupito. Enamorada de Gabriel que presumptament va matar un rival a la finestra de Soleá, el va seguir fins la presó de Córdoba, romanent a la ciutat per tenir-ne cura fins que surt lliure. Després, aquest l'abandona i anuncia que es casarà amb la filla de don Matías, Lola, amiga de l'ànima de Soleá que li retreu que li prengui el promès. Gabriel, el majoral, aconsegueix la mà de Lola a canvi del seu silenci, ja que qui va matar el jove no va ser ell, sinó don Matías, que també pretén Soleá. Jesús, noble i enamorat d'aquesta, de qui també està fatalment enamorada Lola, assumeix l'autoria de l'assassinat de Gabriel per part de Soleá quan aquest li reitera la seva negativa a casar-se amb ella i retornar-li així, l'honor perdut.

Acte únic, quadre primer:

Davant l'era del cortijo, té lloc una escena típicament rural, la d'esventar el blat, amb un cor de nois i noies. Reflex de la duresa de la feina del camp és la que es tradueix en els versos del cor:

*Las espiguillas del campo  
con fatiguillas recojo,  
que Dios deja el pan de pobre  
orviao en er rastrojo...*

Una de les espigadores, Magdalena, és una mare de tres fills, vídua, a qui les altres admiren que encara tingui ganes de cantar. Agraeixen que don Matías les deixi espigar el què queda després de la llaurada, a la que segueix una conversa en la que expressen l'estranyesa de que Gabriel es casi amb Lola, la filla del cacic. El tío Chupito també intervé defensant la seva afillada, Soleá, que està desfeta en saber la notícia. A la conversa s'hi afegeix Jesús qui expressa que quan s'estima una dona, encara que hagi perdut l'honra, no se l'ha de bandejar i reitera públicament la seva amistat vers ella. També deixa anar unes frases de desig de venjança pel mal causat a Soleá contra Gabriel. L'escena acaba amb l'arribada de Gabriel, de qui diuen que és un fatxenda.

#### Escena II:

Mentre tots els camperols malparlen de Gabriel, arriba don Matías i els mana que deixin el treball perquè a la tarda tindrà lloc les noces de la filla i Gabriel i vol que disposin els preparatius. Mentre, ha tingut lloc una discussió entre Jesús i Gabriel que conclou amb el rebuig d'aquest vers Soleá. Tío Chupito ha entès que s'han desafiat.

#### Escena III:

Breu escena en la que es prepara el menjar per als convidats.

#### Escena IV:

Matías veu la filla i li demana que somrigui al seu promès que li ofereix unes arracades de la mare i un collaret de perles. Tío Chupito diu d'amagat a Gabriel que Soleá l'està esperant. Mentre, aquesta, des de dins canta

*Toitico mi corasón  
te di con mi amor primero  
y antes que haserte traisión  
mir vese la muerte quiero. (sic)*

#### Escena V:

Arriba Soleá que recorda a Gabriel la promesa d'amor que ara rebutja, demanant que li rescabali l'honor perdut casant-se amb ella, en un duo cantat, al final del qual Gabriel reitera la seva negativa a fer-ho, fent-la caure d'una estrebada. Jesús l'alça i recorda a Gabriel que l'espera al barranc a les set. El tío Chupito la

consola; ella reprèn la seva lamentació, cantada, a la que s'afegeix Jesús que li expressa el seu amor i el desig de venjar l'ofensa feta.

Quadre segon, escena I:

Monòleg de Soleá, en el que recrimina a Gabriel la seva infidelitat.

Escena II:

Les dues antigues amigues es troben. Soleá li retreu que sigui la causa de la seva desventura, però Lola diu que es casa per manament patern i a qui estima en realitat és a Jesús, expressant així la fatalitat que envolta ambdues dones. Acaba l'escena amb el perdó mutu i la reconciliació davant l'inevitable.

Escena III:

Monòleg del tío Chupito mig begut a causa de les insistents convidades de don Matías. Pregunta a Soleá si hi ha la tia, perquè si no, se'n va per estalviar-se l'esbroncada.

Escena VI:

Soleá li diu que no hi és, responent el tío Chupito que, malgrat l'hagin volgut emborratjar, té les idees més clares que mai, deixant a Soleá ben astorada. Chupito desapareix d'escena.

Escena V:

Arriba don Matías i pregunta a Soleá si es troba sola. Li diu que Gabriel es casarà amb la filla; després, li expressa a Soleá el seu amor i foll desig, que arriba fins el punt d'assassinar a Pacorro que s'havia apropiat a la seva finestra. Gabriel ho va veure i va assumir la culpa, prometent Matías la mà de la filla a canvi del seu silenci i pagant la culpa amb la presó. Sabent que Soleá està indefensa, intenta abusar d'ella.

Escena VI:

Al contrari del què es pensava, el tío Chupito estava a l'aguait i surt amb l'escopeta per defensar-la, moment en què també arriba Jesús.

Escena VII:

Don Matías ha marxat furiós. Jesús demana a Soleá que, ja que es batrà en dol per ella, li digui si encara estima Gabriel. Aquesta dubta i canta la famosa "carcelera":

*Gabriel, ¿me quiés?  
Me cantó una carselera,  
y en la copla puso el arma,  
la vía entera.*

Acaba un cantable entre ambdós, en el que ella dubta del seu amor i li diu que vol comprovar si encara Gabriel l'estima. Jesús expressa llavors el seu desig de matar-lo. Soleá vol impedir-ho; aquest la llença al terra, però ella s'ha quedat amb la navalla i manifesta la voluntat de venjança.

Quadre tercer, escena I:

Escena coral en el cortijo on té lloc la festa amb motiu de les immediates noces de Lola i Gabriel. Els assistents canten, fan gresca i demanen al tío Chupito que canti també. Després de la disbauxa, don Matías demana les noies que entrin per acompanyar la núvia. Tío Chupito es discuteix amb aquell i li diu que, ara que sap la veritat, la vol dir a tothom. Matías l'amenaça.

Escena II:

A l'entrada del cortijo, tothom lloa la núvia, però aquesta en lloc de manifestar alegria, plora. Gertrudis diu que en lloc d'un casament sembla un funeral.

Escena III:

Arriba l'escolà Joselillo que anuncia a don Matías que el tío Miserere no podrà tocar al casament a causa d'una mala cura que li ha fet el veterinari. Demanen al barber que toqui la viola de mà per tal de tenir música. És l'única escena amb tocs de comicitat protagonitzats pel "caricato" Joselillo. El cor general canta, mentre se n'adonen de que arriba Soleá. Tots temen que no acabarà bé. Gabriel la veu i va a parlar amb ella. Ella li expressa encara el seu amor dolgut:

*Te di todo mi amor,  
te di toda mi alma.  
Por ti perdí mi honra  
y hoy creen todos  
que fui muy mala.*

Gabriel respon

*El agua por el río  
va mormurando (sic)  
la constancia en los hombres  
es un pecao...*

amb el que deixa ben palès que no pensa atendre les reclamacions de Soleá. Chupito arriba i li diu que es mereix una punyalada. Jesús, que qui no es commou davant una dona agenollada és un covard. Matías demana a Gabriel que hi vagi.

Mentre el cor canta, Gabriel es situa enmig del grup. Soleá, en un atac de ràbia, el separa del grup. Gabriel, fatxenda, li diu:

*Orvía ya mi queré  
que er tuyo orviao lo tengo.  
Pa mí están tocando a boa.*

frases a les que Soleá, amb fúria, clavant-li la navalla al pit li contesta:

*¡Pa ti están tocando a muerto!*

Enmig de la confusió general, Jesús se n'adona del què ha passat i pren la navalla de la mà de Soleá, assumint l'autoria del crim. Soleá vol proclamar la seva culpabilitat però Chupito no la deixa. S'emporten Jesús, mentre aquest manifesta a Soleá el seu amor i ella li diu que el seguirà fins a la reixa de la presó, esperant la seva llibertat.

Aquesta sarsuela prescindeix de molts recursos i situacions, de personatges comuns emprats en la majoria de sarsueles. Una absència més que notable és la manca de la parella de còmics, que amb el número cantat, amenitzava el relat, per més dramàtic que fos. El llibretista només encabeix un petit paper còmic al "caricato" Joselillo, personatge típic des dels inicis de la sarsuela.

### **XI.2.2.. La versió cinematogràfica de *Carceleras***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>CARCELERAS</i></b>  |
| PRODUCCIÓN: Superproducción Atlántida (Madrid)   |
| PRODUCTOR: Atlántida S.A.C.E.  |
| NACIONALITAT: Espanyola  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1922  |
| DIRECTOR: José Buchs   |
| ARGUMENT: Segons la sarsuela homònima, amb llibret de Ricardo Rodríguez Flores i música de Vicente Díez Peydró |
| GUIÓ: José Buchs   |
| FOTOGRAFIA: José María Maristany   |
| LABORATORIS: Atlántida (Madrid)  |
| PAS: 35 mm.  |
| DECORATS: Emilio Pozuelo   |
| ESTUDIOS: Altántida (Madrid)   |
| LOCALITZACIONS: Córdova  |

|  |
|--|
| DISTRIBUIDORA: Record Film ( Barcelona) per a Catalunya, Aragó i Balears. José Cubas (Madrid) concessió per a centre d'Espanya <sup>668</sup> . A més, segons consta en el suport mateix del film, va ser distribuïda també per Exclusivas Joaquín Guerrero.                       |
| METRATGE: 1.860 metres   |
| ESTRENA: Real Cinema, Príncipe Alfonso (Madrid), el 14 de desembre de 1922. Kursaal (Barcelona), el 3 de gener de 1903 en prova i el 29 al públic.   |
| LOCALITZACIÓ: FilMOTECA Española.  |
| INTÈRPRETS: Elisa Ruíz Romero "Romerito" (Soledad), José Romeu (Gabriel), José Montenegro (Tío Chupito), Modesto Rivas (Matías), María Comendador (mare de Soledad) <sup>669</sup> , José Rogés (Pacorro), Manuel Aliacar (Jesús), Antonio Varela (Joselillo), Aurora Ruíz (Lola). |

Es tracta d'un film que obtingué un dels millors èxits de públic del moment. Estrenada al mateix 1922 com la també sarsuela *La reina mora* s'anuncià abastament a la premsa en dades prèvies a la seva estrena com una superproducció. A la prestigiosa revista *Arte y Cinematografía* s'anunciava amb aquesta significativa frase *¡Otro nuevo triunfo de la Cinematografía Española!* La crítica de l'estrena, a la revista, no pogué ser més afalagadora:

"Anoche se verificó en el Real Cinema [...] el estreno de la grandiosa película *Carceleras*. La circunstancia de ser una película netamente española, desarrollándose sus escenas en Córdoba [...] hizo que se congregase un selecto y numeroso público. No hay momento de decaimiento en esa cinta [...] siendo frecuentes las salvas de aplausos [...] Honraban el espectáculo con su presencia SS.MM. los Reyes don Alfonso, doña Victoria y doña María Cristina, SS. AA. La infanta doña Isabel..."

i continua afegint una llarga llista de personatges de la reialesa, de "Grandes de España" i de l'alta societat. El crític lloa l'organització de l'acte, la decoració i il·luminació de la sala i afegeix "La orquesta, dirigida por el pulcro maestro D. Julio Duart, estuvo a una altura envidiable"<sup>670</sup>. Tal com podem comprovar, doncs, el film anava acompanyat per una orquestra al complet, encara que no especifica el nombre de músics ni quins cantants la interpretaren, si així s'esdevingué.

Tampoc escatima la revista lloances a la productora Atlántida pel que considera una tasca admirable portar a la pantalla assumptes netament espanyols:

"Me complazco en hacer puntos en los defectos – es refereix al film *La reina mora*, de la mateixa

<sup>668</sup> Dades procedents del *Catálogo del cine español – vol F2...*FilMOTECA Española Madrid 1993.

<sup>669</sup> En l'esmentat llibre, s'observa una errada referent a aquest personatge, ja que la fa mare de Lola i Soledad. Lola és la filla de don Matías, vidu que pretén Soledad i no pas el seu pare. Si fos com s'indica al llibre, estariem davant un cas d'incest. El fet de què ambdues es diguin "germanes" és perquè han crescut juntes al cortijo i tenen la mateixa edat.

<sup>670</sup> *Arte y Cinematografía*, 1922



productora – para dar la enhorabuena, seguidamente de un estímulo a la “Atlántida” y a su simpática pléyade de artistas, junto con los autores de la obra. Estos éxitos de nuestra pantalla hacen pensar en un mayor brillante resurgimiento. La pantalla española lleva en la misma sangre el sentimentalismo y de las costumbres de la raza, y ello es el éxito seguro hoy día. Ahora no resta más que un poco de patriotismo del artista para no dejarse vencer por el lamín extranjero y el estímulo del público, uno de los factores del éxito”.<sup>671</sup>

Aquesta crítica tan favorable, juntament amb la quantitat de sarsueles que s'estrenaren al llarg d'aquesta dècada, donen fe de la gran acceptació de què gaudia la sarsuela com a gènere cinematogràfic i que la presumpta incoherència de portar a la pantalla una tipologia de teatre parlat i cantat a l'hora i ensems, musical, no era cap tipus d'inconvenient per al públic.

### Anàlisi del film

Una de les dades més significatives pel que fa a la voluntat expressa de fer un tipus de cinema propi, amb temes arrelats en el sentir popular, són les frases amb les què comença el film i que van just darrera de la presentació del títol, de la productora i del director i fotògraf:

“La casa Atlántida, al llevar a la pantalla ésta popular zarzuela, lo ha hecho con el objeto de presentar una obra genuinamente española sin falseamiento de tipos y costumbres y para que en el mundo entero puedan conocer, no la España de pandereta que solo han visto hasta ahora, sino su verdadero ambiente y las fuertes pasiones de su raza”.

En conseqüència, una de les majors diferències del film amb el seu llibret original és el del llenguatge. Si bé en la sarsuela està escrita en l'argot suposadament andalús, amb totes les seves “gràcies” i omissions de lletres, aquí en comptades ocasions hi figuraran. Els protagonistes són Soledad i no Soleá, Gabriel i no Gabrié.

Una altra i fonamental característica del film és també que els autors, com veurem, posen en els crèdits inicials del film, accedint a que es faci una versió cinematogràfica de la seva obra. Apart d'acceptar normalitzar el llenguatge per fer-ne un producte més vendible, també se'n feren desaparèixer frases i crítiques –concretament contra la figura del cacic i l'evidència de la misèria del camp andalús - que sortien a la sarsuela i no figuren, en canvi, al film. Hi ha també un considerable allargament de text que donar continuïtat a la intervenció dels

---

<sup>671</sup> *Arte y Cinematografía, 1922*

personatges. L'augment de frases individuals és gairebé el doble que en l'original, mentre s'han fet desaparèixer les escenes corals, cants de les espigadores, segadors, festius... que acompanyaven la sarsuela.

També s'ha alterat l'estructura narrativa del llibret original del que fou l'adaptació cinematogràfica. A la sarsuela la història se centra en el moment en què Soleá retorna de Còrdova, abandonada, al cortijo, després de rebre la notícia que el seu ex-amant es casa amb Lola, la filla de don Matías i amiga des de la infantesa; té lloc l'intent de fer-la seva per part del vell cacic i se centra bàsicament amb les breus hores que passen fins al fatídic desenllaç en el què ella matarà Gabriel i assumirà Jesús l'autoria del crim, que l'estima de veres, demanant-li aquest que vagi a veure'l a la presó, tancant-se així, de forma circular, l'obra. El film desenvolupa una llarga primera part en la que es cometrà el crim de Pacorro, l'estada de Gabriel a la presó de Còrdova i d'ella en un treball de planxadora, on es veu clarament la seva convivència, cosa que a l'original figura com una referència passada. En total, consta de cinc parts.

Un aspecte important, a diferència d'altres sarsueles, és que la figura de la dona, malgrat la convivència sense haver-se casat amb un home, haver perdut la seva virginitat – la seva “honra”, en el llenguatge del temps – és la que queda més dignificada. Soledad reclama a Gabriel que es casi amb ell no només perquè li ha donat el seu honor, sinó pel temps que ha conviscut amb ella, perquè per ell ho ha deixat tot. No hi ha pel mig cap fill que pogués afegir dramatisme o posés el reconeixement de l'infant pel davant d'ella. També és significatiu que tant a la sarsuela com al film, no rep el rebuig de la gent, sinó que se l'acull. A qui s'acusa és a Gabriel, de qui tothom té mala opinió i que demostra ser un oportunista i un fatxenda.

#### Tècnica cinematogràfica:

Com als films d'aquesta època, es rodaren els exteriors a les localitats reals, cosa que dóna un gran valor documental al film. Surten imatges de Còrdova, del seu pont, de la Mesquita, de la plaça del Cristo de los Faroles i de carrers típics del poble andalús. Imatges extrapolables a qualsevol altre indret d'Andalusia, amb els seus camps plans i les d'un típic cortijo. Pel que fa a la resta, els interiors són força tòpics i repetitius; només n'hi ha dos, el de casa de Matías i el del tío Chupito. L'exterior més emprat és el de l'entrada del pati del cortijo

La tècnica cinematogràfica també és força reiterativa. Hi ha un ús gairebé embafador dels “cachés” en rodó i els encavalcaments de seqüències amb foses. Com és habitual a l'època, els primers plans són molt expressius, exacerbats i llargs, sobretot quan denoten sofriment per part dels protagonistes.

Pel que fa als emmarcaments, tampoc ha estat possible verificar amb exactitud si s'emprava un color diferent o una garlanda distinta en el cas de ser cantat o parlat l'intertítol. L'ús d'aquests en el film és força confosa, encara que aporten alguna dada nova. En aquest cas, es pot afirmar que els intertítols corresponents a parts cantades són idèntics als parlats.

A la primera part, la lletra és tipus impremta, corrent, sense emmarcament ni números de referència. A la segona part, la lletra és inclinada amb emmarcament de garlanda i amb la paraula Atlántida, la productora, al mig de sota del quadre. Els intertítols estan numerats a l'angle inferior esquerra. Quan Gabriel canta la seva “carcelera”, la lletra és idèntica, amb col·locació dels versos adequada. De sobte, apareix un sol intertítol amb lletra d'impremta, sense emmarcament ni número, que podríem atribuir a una reposició posterior per rescabalar una pèrdua per accident en l'exhibició. Correspon a una frase narrativa: “Entre tanto, en Córdoba Soledad esperaba a su amor ausente”. Així mateix, apareix en aquesta segona part un altre tipus d'emmarcament, sense número, amb una garlanda i nom diferent: Exclusivas Joaquín Guerrero – Córdoba, al lloc on hi figura, en tots els altres el nom d'Atlántida. Immediatament després d'aquest sol intertítol, tornen a ser com abans.

La tercera part, continua la tipologia de l'emmarcament amb garlanda i nom d'Atlántida, amb numeració. A les parts que són cantades, les frases estan distribuïdes en forma que intenta respectar l'ordre d'escriptura de la cobla, cosa que no aconsegueix, havent de fer afegits estranys a sota les línies. Encara que la lletra és també inclinada, es llegeix amb força dificultat. Les lletres són menys denses; això podria correspondre a que foren tintades amb un color menys contrastat, que a la còpia en blanc i negre, fa difícil la lectura. En aquesta part, també s'hi troba un sol intertítol de la distribuïdora Joaquín Guerrero.

La quarta i cinquena part, segueixen la tipologia habitual, sense cap més diferència.

Descripció del film:

Comença el film amb un testimoni documental de primer ordre: la figura dels autors:

“El autor del libro, Ricardo Flores” i “Música del maestro Vicente Peydró”, ambdós en primer pla, mirant d’esquerra a dreta i acabant en caché rodó.

“Señorita Elisa Ruíz, intérprete de Soledad”: veiem l’actriu de perfil, girant la cara endavant, amb una curiosa combinació de pinta andalusa i ventall de plomes d’estruç.

Primera part:

“*El cortijo del señor Matías, uno de los mejores de las inmediaciones de Córdoba*”: vista general, amb un típic paisatge erm i extens.

“Abrasados por el sol de Agosto, los obreros en la era”: sorprèn que s'utilitzi el terme “obreros” en lloc de “campesinos” o “labradores”. L’escena té unes interessants imatges documentals de la feina del batre, amb cavalls. El film prescindeix del cor d’espigadores i homes que canten lamentant-se de la duresa de la feina. També manquen els comentaris de les dones que contradiuen la generositat de don Matías, ja que diuen que en definitiva les deixa recollir el que a ell li sobra.

“Vigilados por el tío Chupito, manigero del cortijo” – (José Montenegro), embolicant una cigarreta.

“Soledad, la mocita preferida del cortijo” (Elisa Ruíz): amb un caché rodó, donant menjar a l’aviram.

“Pacorro, potrero del cortijo” – (José Roger), imatges del jove.

“Jesús, llévate al almiar y a ver cuando acaban de cargar el carro” – (Manuel Aliacar).

“Este muchacho es trabajador y tiene un corazón de oro”, diu el tío Chupito.

Mentre Pacorro està amb el poltres i eugues, arriba Soledad:

“Cuando vas a quererme, Soleá?”.

“No te canses, Pacorro, ya sabes que mi corazón tiene dueño para toda la vida”

“¡Maldita sea! Gabriel, ¿verdad?”

“Gabriel, sí”, fosa en rodó.

Escena dins el cortijo. Entra Soledad i parla amb dues noies abillades amb vestit típic:

“Pacorro insiste en que le haga caso, sabiendo que quiero a Gabriel con toa mi alma”.

“Gabriel, el único mocito que ha logrado interesar el corazón de Soledad” – (José Romeu): pla de l’actor, muntat a cavall, vigilant els toros que travessen el riu.

“Descanso en el cortijo”: tota la gent asseguda al terra, menjant.

Les noies retreuen a Soleá que no faci cas a Pacorro. Arriba don Matías – (Modesto Rivas) amb Lola, la filla – (Aurora Ruiz). Demana a tothom que continuï menjant. Amb aquest personatge, es clou la presentació dels actors principals.

“Todos los días, a la caída de la tarde, Gabriel va a buscar a Soledad al terminar su trabajo”: imatges d’ambdós i de Jesús que els mira, així com el tío Chupito.

“Y que no presume ni na el alma mía ¡Malditas mujeres, que nos vuelven tarumbas!”, diu un del grup mentre un altre fa referència a la tristor de Jesús.

La parella passeja i Gabriel li promet anar a la reixa a la nit, cosa que sent Pacorro. Fosa d’imatge per donar lloc a la imatge de Soledad esperant a la reixa:

“Pacorro no se resigna a que Soledad no le quiera”, s’apropa a la reixa; ella li demana que marxi, tancant el finestró. En una escena molt mal resolta arriba Gabriel que gairebé topa amb ell, s’amaga en unes bardisses d’on surt una mà que dispara un tret amb una pistola. També aquí hi ha una fallada, ja que el veritable autor confessa al final de l’obra haver-lo matat d’un tret d’escopeta, cosa més real, si es mira, en un medi rural on les escopetes eren un eina habitual.

Dos homes arriben, agafen el difunt i Soledad es desespera pensant que ha estat el seu promès. Efectivament és acusat i portat davant el jutge, acompanyat per dos guàrdies civils.

“El asesinato era la comidilla entre la gente del cortijo”.

“El Juez ha ordenado que conduzcan a Gabriel a la cárcel de Córdoba”.

Soledad crida: “¡Gabriel de mi alma! Yo iré contigo”. Entre tots la retenen, però aquella nit fuig de casa seva i se’n va a Còrdova.

Vista general del poble i de la ciutat al fons. L’endemà la mare pregunta a tots si saben on és la seva filla – (María Comendador).

“Pobrecita paloma; no pudo resistir el hechizo del gavilán y se fue tras él. Dios quiera que no se pierda”, significatives paraules de la mare que veu a venir el pitjor.

Arribada de Soledad a Còrdova, passant pel pont i arribant a la porta de les almoines de la Mesquita. Amb les imatges d'una Soledad desemparada i esgotada, s'acaba la primera part.

Tota aquesta primera part, no figura en absolut a la sarsuela, doncs el que es relata hi surt molt de passada. Per exemple, el personatge de Pacorro ni existeix, ja que només se'n fa referència. El director va considerar necessari afegir aquesta part suposadament per dos motius: *Carceleras* és en realitat molt breu, un bon argument, però massa curt per a un film. Afegint aquesta i molts diàlegs inexistents en el llibret original, sí que podria sorgir-ne un film.

### Segona part

Comença amb unes imatges de Soledad treballant de planxadora – cosa també inventada, ja que al llibret no es diu de què va viure aquells mesos - Treballa per tal d'evitar que el seu estimat mengi el ranxo de la presó, anant cada dia a la reixa a veure'l. Ell li canta una seductora “carcelera”, que en realitat a la sarsuela canta ella, no pas ell, i com a retret:

*Todito mi corazón  
será para ti, lucero,  
y antes que hacerte traición  
mil veces la muerte quiero.*

Una altra llicència fílmica: “Entretanto, allá en el pueblo la pobre madre abandonada...” es acollida a casa seva pel bon tí Chupito.

“El proceso de Gabriel siguió su curso, pero como no había ninguna prueba material del hecho fue puesto en libertad”, imatges d'ell sortint de la presó i trobant-se pel carrer amb Soledad.

“¡Gabriel de mi alma! ¡Que sorpresa!” diu ella. Van a un abeurador de bestiar i ell li diu:

“¡Ahora no te separarás de mí!”. Fosa per donar lloc a l'escena següent, al cortijo.

“La noticia de la libertad de Gabriel llegó rápidamente al cortijo”, acompanyades de les mateixes escenes dels homes i cavalls batent el blat i el comentari de Jesús i tí Chupito celebrant el possible retorn de Soledad.

“Entretanto era feliz la enamorada pareja”. Es veuen ells dos a casa seva, sortint ben abillats i adreçant-se a la famosa Plaza del Potro *contada por Cervantes en el Quijote*. Es dona per entès que la parella conviu.

Mentre en el cortijo esperen el seu retorn. “No le deis vueltas. Soleá no vuelve. Goza de la vida. Mal fin tenga ese hombre que la ha perdido”. Lola des la reixa diu a Jesús que sap que no pot viure sense ella. Primer pla amb la cara d’amargor de Jesús.

“Un día Gabriel dijo a Soledad que tenía necesidad de ir al pueblo”. S’acomiaten ambdós a la Plaza de los Dolores, demanant-li ella que retorni:

“¿Volverás, Gabriel, no me engañarás?. “Júrame por el Cristo de los Dolores que no me olvidarás”. Ell es veu obligat a jurar que sí mirant el crucifix de la plaça, creuant els dits i besant-los. Soledad s’agenolla al peu de la creu.

“En el cortijo también sufren”, veient.-se sengles imatges de Jesús i Lola.

Arriba Gabriel que demana parlar amb don Matías, mentre Chupito pregunta per ella i Jesús s’assabenta que diu no saber-ne res.

“Entretanto, en Córdoba, Soledad esperaba su amor ausente”, imatges d’ella anant a la font a cercar aigua amb un càntir.

Després de la conversa de Matías amb Gabriel, es coneix la notícia de que aquest es casarà amb Lola. Un grup de persones ho comenta.

“¡He dicho que te casabas con Gabriel!” ordena el pare a un suplicant i plorosa Lola.

“No se hable mas de ello. Soleá era un cucuruchillo de gloria y aunque se haya deshecho el cucurucho, todo no se habrá desparramado”, diu Chupito, amb una frase més suavitzada que al llibret original.

“Lo que hay es que la mujer es frígida y a lo mejor viene el diablo y sopla”

“Y a ella el ha cogido la polvareda”, afegeix amb mala intenció un altre. Aquest diàleg apareix al primer quadre de la sarsuela.

Jesús surt en defensa de la noia, afirmant que “Me parece que voy a darme el gustazo de buscarle el corazón con la punta de mi navaja, nada más que por ver si lo tiene todavía”, a la que tots intenten dissuadir-lo. Aquí apareix, malgrat la bona voluntat inicial expressada per la productora del film de presentar una cinta allunyada dels tòpics, el més flagrant d’ells: el duel a navalla.

Mentre que a la sarsuela Jesús es troba per casualitat Soleá a Còrdova i aquesta baixa la cara avergonyida, al film el tío Chupito i Jesús se’n van junts. Mentre Soledad entra a resar a la Mesquita. Mentre miren l’altar del Cristo de los Faroles,

es troben amb ella, que pregunta per la mare, assabenta-la Chupito que està acollida a casa seva. Després pregunta a Jesús per Gabriel. Aquest li respon:

“Gabriel no volverá desgraciada. Se casa dentro de ocho días con la hija del señor Matías”. Ella defalleix i es recollida per ambdós. Chupito li ofereix la seva casa també i ella diu que demà mateix anirà al poble a demanar explicacions a Gabriel. Amb les paraules de Chupito a Jesús “Buena la hiciste, esaborío” s’acaba la segona part.

La tercera part comença amb la notícia de Chupito a la mare de Soledad de que la seva filla retorna. Soledad deixa la casa on ha viscut dies d’amor amb Gabriel, amb una darrera mirada d’enyorança.

Mentre Chupito retreu a Gabriel l’oblit de Soledad, respon amb una mirada d’indiferència per part seva. Arriba Matías i Lola; aquell demana a Gabriel que li regali el que té per a ella. Gabriel li regala un collaret de perles.

“Pa tu garganta, niña, este hilo de perlas, que ya verás cómo se vuelven negras de envidia de tu hermosura y todo mi cariño para ti, chiquilla”. A la sarsuela, li ofereix les arracades de la difunta mare i el collaret. Alegria general i fosa d’imatge.

Soledad arriba al poble, a casa del tí Chupito. Sa mare la rep, ella s’agenolla, ella l’alça i l’abraça, en un significatiu gest d’estimació i perdó.

Jesús s’enfronta a Gabriel. “Quiero que cumplas tu palabra a Soleá”, cosa de la que aquest se’n riu. Jesús intenta barallar-se amb ell:

“Después podemos ventilarlo. Y no se te olvide lo que la navaja dice en su hoja *Pa valiente, mi dueño* - i se’n riu d’ell. Ambdós rivals es citen al caure al sol al barranc. Chupito que ha sentit el repte, avisa Jesús que Gabriel és molt traïdor. Llavors li diu: “¿Quieres que te diga mi sentir? Tu quieres a Soleá...Y si la quieres no mires para atrás, mira adelante”.

Aquí es planteja un veritable embolic de sentiments: Per un costat, Jesús que estima Soledad però que en canvi demana a Gabriel que s’hi casi; Chupito que sap que Jesús estima a aquella però que també exigirà a Matías, més endavant,



que s'hi casi. Soledad que acabarà dient a Jesús que ja no estima Gabriel, però que li suplicarà que es casi amb ella, en portes de les noces amb Lola...

Arriba Soledad i demana veure, enfurismada, a Gabriel. Jesús i Chupito la calmen i el van a buscar. Aquest és dins fent gresca amb els convidats. Surt i es queden, a demandes d'ella, sols. Ella li canta:

*De la pobre mujer que así te llora,  
ten compasión, ingrato.  
Te exijo que cumplas tus promesas...  
Cumple lo que has jurado...*

Al que ell respon:

*Tu estás loca, jamás te he querido  
y que promesas quieras que cumpla  
que te he prometido.*

“Cumple, Gabriel, pues si no cumples, mira... yo juro que te mato”, amenaça Soledad, però ell la convida cínicament a les noces i la llença al terra. Jesús canta:

*Quién tié a sus piés llorando  
Y acongojá a una mujé  
Y en ves de dala consuelo  
Se burla de su queré  
No es hombre, ni tié vergüenza  
Ni tan siquiera es capá  
De defender a su mare  
Si hay quien la quiera insultá.*

En realitat, la “carcelera” que al film s'atribueix a Gabriel “*Toitico mi corazón, será para ti lucero...*”, així com les paraules de retret que li diu Jesús, a la sarsuela les diu Soledad. Jesús la recull i li ofereix la seva estimació i perdó pel passat.

Don Matías mana un mosso dir a la mare de Soledad que vagi a espigar a la “Canalita”, mentre convenç tío Chupito que entri a la seva bodega a provar un bon vi. Chupito accepta i don Matías l'emborratxa intencionadament. Amb les imatge d'aquesta escena, es posa fi a la tercera part. En total, fins aquest moment, han sortit 129 intertítols.

La quarta part s'inicia amb l'ordre del mosso a la mare de Soledad, que marxa de casa. Soledad rep la visita de Lola, en una escena tensa en que aquella li retreu que li hagi pres el promès:

“Lola, ¿a que vienes?...¿A recordarme que nos quisimos como hermanas? No se que traición me apena más, si la de él o la tuya”. Lola li demana perdó, explicant

el manament patern de casament i confessant que a qui estima de veritat és a Jesús. La fatalitat envaeix les dues dones, que acaben abraçant-se.

“Tanto ha bebido el tío Chupito que ha terminado por caer en una borrachera de las que hacen época”. Matías, satisfet, exclama: “Ahora tengo el campo libre” i se’n va cap a casa de Soledad.

Arriba Chupito begut i Soledad l’acompanya a sa cambra; Chupito, encara que borratxo, veu en el manament de Matías per allunyar la mare de Soledad i en l’intent d’emborratxar-lo a ell l’evidència de que aquest pretén abusar de la noia.

“¡ Y luego dicen que el vino no alumbra, vaya si alumbra!” – Se’n va a la cambra i arriba Matías, que presenta a Soledad el seu desig com un intent de rescabalar l’honor perdut pel futur casament de Gabriel amb Lola, si ella se’n va a viure amb ell a casa seva. Li confessa que va estar ell qui va matar Pacorro, pensant-se que en realitat matava Gabriel:

“Maté a Pacorro sin saberlo. Yo acechaba a Gabriel y ese sí que quería matarle porque era dueño de tu corazón y le odiava”. Es veu una breu escena en les escenes del què va passar veritablement i de com Gabriel aprofita l’ocasió per a comprar amb el seu silenci els diners de Matías, deixant-se acusar. “Por eso me ha obligado a darle a mi Lola”.

Ella s’horroritza i el defuig. “No Soleá, tienes que perdonarme. Todo lo hice por tí, por tu cariño...”. Ella prova de fugir: “No hay nadie que te defienda”. Hi ha uns primers plans de Matías amb una expressió lasciva i d’ella de desesperació i por que devien impactar al públic del moment. En aquest moment apareix el tío Chupito, escopeta en mà: “¡ Confiésate, lechuza!” cosa que fa que Matías marxi de la casa. Arriba Jesús que rep les explicacions de l’incident. Es queden sols i Jesús li confessa la seva estimació dient que s’ha desafiat al barranc, però que abans vols saber si encara estima Gabriel. Ella li diu que no. “Entonces, lo mato”, diu Jesús.

Aquesta seqüència a la sarsuela és correspon a una escena sencera, la VII. És molt més llarga i expressa els sentiments de la dona que s’ha sentit traïda, dels dubtes que té encara i de la fatalitat de conèixer a un home bo ara que ella considera que ja és massa tard, amb cantables i duo en el què Soledad encara

demana veure per darrera vegada Gabriel. Jesús, desesperat, se'n va a la fatal cita, deixant Soledad que intenta retenir-lo. En el forcejament, li cau la navalla. Ella pronuncia aquestes paraules:

“Mi venganza he conseguido... Para el frio de su alma, no cabe más que su frío”, diu mirant la grossa navalla de Jesús, frases idèntiques en el film. Jesús en el barranc espera inútilment el seu rival. Apareix tío Chupito i s'acaba la quarta part.

La cinquena i darrera part, s'inicia amb les imatges de les noies abillant la núvia, Lola, amb una cara entristida. Comencen a arribar els invitats, que arrossegueu Chupito i Jesús cap allí.

A continuació comença l'única escena còmica de la sarsuela: “Joselillo, el monaguillo de la parroquia, también se dirige al cortijo encargado de una grave comisión” (Antonio Varela). Es veu aquest corrent, faldilles amunt, perseguit per un gos. Beu i s'ennuega, fent tot tipus de ganyotes. “Que el señor cura me ha dicho que el diga a usted que el tío Miserere no puede tocar el “uérmano” esta tarde en la “cirimonia”. “Porque le ha reventao el veterinario un forúnculo que tenia en el cogote y se le fue la mano y creo que le ha dao la puntilla”. Mentre, la balladora continua el seu ball, al que s'afegeix ell engrescant-se. Finalment, tots entre dins la casa. Aquesta figura del “caricato” és típica dels personatges populars de les sarsueles. Gairebé totes elles en tenen un, que acostuma a ser masculí, deixant de banda la parella còmica, que es contraposa amb la seriositat de la parella protagonista.

Arriba Chupito que vol parlar amb Matías que li demana quina és la causa de l'entrevista. Chupito li diu que vol que Gabriel i Soledad es casin. Ell l'agafa per les solapes: “¡Quietas las manos, que manchan!... De sangre, de la sangre de Pacorro”, deixant ben palès que ha sentit les paraules de confessió de Matías. En aquests moments arriba Soledad que demana a Gabriel parlar amb ell per darrera vegada. Ell es desfà d'ella tirant-la al terra. Chupito l'aixeca “Violeta de la sierra. Todos te pisan porque te postras humilde. Levántate y pide con la cabeza muy alta lo que es tuyo”. Matías diu a Gabriel “Esa mujer va a perdernos” per la qual cosa aquest accedeix a parlar amb Soledad, que l'implora:

*Por tu madre, Gabriel, que fue una santa.  
No olvides que te di toda mi vida.  
No olvides que por ti perdí mi fama.*

Ell li respon amb desplaçament:

*Olvida ya mi querer  
que el tuyo olvidao el tengo.  
Pa mí estan tocando a boda.*

Ella enfurismada, es treu la navalla i li clava:

*¡ Pa ti estan tocando a muerto!*

Chupito veu l'escena; arriba Jesús i li pren la navalla de la mà. Soledad intenta dir que ha estat ella però Chupito li impedeix. Jesús s'atribueix el crim.

“Por ti Soleá, yo le maté”. Chupito diu a Matías: “¡Quien mal anda, mal acaba!”, amb una significativa mirada. Lola i Soledad s'abracen compartint la desgràcia.

Quan s'emporten a Jesús pres diu a Soledad:

*Vente a Córdoba a la cárcel,  
que allí en la reja te espero  
para cantarte mi amor,  
que es el amor verdadero.*

Ella l'abraça:

“Soleá, cuando vuelva de presidio, ¿Serás mía?”

“Tuya para siempre, Jesús!...¡Para toda la vida! – li respon mentre l'abraça i ell somriu. A la sarsuela, afegeix a aquesta frase: “¡Tu eres un hombre!”.

El què sorprèn més és aquesta barreja de sentiments que donen lloc a situacions inversemblants. Matías, amb la seva folla passió, tòpic del cacic que vol posseir tot el què és seu, com un llunyà “mal ús” medieval, capaç d'arribar a matar per gelosia. Això sí; no parla mai de casament, doncs Soledad no és de la seva casta. Gabriel que utilitza Soledad mentre festeja amb ella i el manté a la presó. Jesús que estima Soledad però que no li deixa clar fins al final, quan de fet, ell ja manifesta davant de tothom que davant una dona “caiguda” el que cal fer és perdonar. Lola que s'ha de casar per manament patern amb qui no estima i a l'hora estima a Jesús, que no ho està d'ella sinó de la seva millor amiga. I finalment Soledad, que no acaba de decidir-se perquè se sent humiliada per l'abandó de Gabriel a qui, malgrat tot, encara estima, malgrat haver incitat Jesús, indirectament a matar-lo. No valora l'amor sincer d'aquest fins que s'ha consumat la tragèdia.

### La partitura per a la versió cinematogràfica:

L'adaptació musical de la sarsuela va ser feta pel mateix Vicent Díez Peydró, que l'enregistrà amb el corresponent © l'any 1922. És una de les poques partitures que es conserven de sarsueles adaptades per al cinema. Tota la composició, amb les versions diferents que es relacionaran a continuació, es troba a l'Arxiu Líric de la SGAE de Barcelona. Els materials que hi ha – miraculosament, complerts – van ser editats el 1922 per la Sociedad de Autores Españoles. Les partitures es distribuïen conjuntament per la casa “Record Film, compra-venta y alquiler de películas”.

Díez Peydró va fer dues versions musicals del conjunt instrumental segons les possibilitats econòmiques del cinema on s'havia d'exhibir. Apart de la partitura de la reducció a piano, hi ha una versió per a sextet i una altra per a orquestra. Al començament de la part de piano, s'indica:

“En los teatros y cines donde se proyecte la película á orquesta completa, no deben utilizarse los papeles de cuerda del sexteto. Cuando sea á pequeña orquesta ó con algunos instrumentos, se utilizará la parte del piano, el sexteto y los instrumentos necesarios, apartando los papeles de cuerda que pertenecen á la orquesta completa”.

Així, Peydró oferia la partitura amb adaptació flexible segons les possibilitats del llogador. A la versió per a sextet hi intervenien: tres violins primers; dos violins segons; una viola; un violoncel i un contrabaix, apart de la part de piano. És a dir, que es van doblar alguns instruments.

La versió per a orquestra comptava amb: flauta; flautí; oboè; clarinet 1r.; clarinet 2n.; fagot; trompes 1a i 2a; cornetins 1r. i 2n; trombons 1r, 2n i 3r. ; timbals; bombo; tres violins primers; dos violins segons; una viola; violoncel; contrabaix; percussió: triangle, castanyoles i pandereta.

Les tres partitures de piano evidencien el seu ús, amb moltes anotacions i advertències *ad libitum* dels directors que les empraren. Les del sextet també es veuen força usades, amb anotacions i advertiments musicals. En canvi, el bloc de partitures de faristol de l'orquestra complerta estan gairebé noves, sense cap tipus d'anotació, com si mai haguessin estat usades. És fàcil deduir, doncs, que l'acompanyament més freqüent va ser realitzat per piano sol o pel sextet.

La partitura segueix amb fidelitat les cinc parts del film. Al començament de cadascuna d'elles hi figura un rètol de "prevenció", avís per als músics i d'"execució", moment d'entrada. Al llarg de la partitura, es veurà que, preveient desajustos entre la música i la projecció del film, es podia acabar el tema sense que aquest hagués conclòs l'escena.

La primera part està compostat de tres números. El primer, un allegro moderato, començava amb aquesta indicació: "Ataca enseguida que empieza la película y aparecen los retratos". Es refereix als dels autor del llibret, compositor i els principals actors. El segon número, que comença amb un andante, fa la "prevenció" quan "Cuando Soleá y Gabriel estan comiendo uvas" i l'execució "Esta noche te espero. Gabriel que no faltes. Descuida que no faltaré". "Los siete compases del dentro-final de éste número han de coincidir con el disparo del revólver y la caída de Pacorro". El tercer número, un andante, s'avisava amb el rètol d'"El asesinato es la comidilla del día" i l'entrada amb el de: "El juez ha ordenado sea conducido Gabriel á la cárcel de Córdoba" – Fin de la 1ª parte. Acaba justo con la película". En aquest cas, veiem que hi ha unitat entre imatge i orquestra.

La segona part té dos números musicals. Al primer, quart de l'obra, l'avís és amb el rètol: "Todo se sobrellevaba con paciencia". La indicació per a l'execució era: "Ataca cuando Gabriel se presenta en la reja de la cárcel para hablar con Soleá", a temps de moderato. El número cinquè comença amb el rètol de "La plaza de Los Dolores. Para acabar con música la 2ª parte, pueden decirse como bis los 12 últimos compases del 5º o sea, el grandioso, cuando Soleá dice: Mañana voy al pueblo. Veremos lo que dice Gabriel". El tempo és andante amb calma. "Terminó la música aunque continue la película". Les indicacions que es van donant al llarg del film, posen de manifest la connexió que hi havia entre aquest i la música, sabent-se les dificultats que hi podia haver a l'hora de realitzar una sincronització el més acurada possible.

La tercera part comença amb el número sis de l'obra, atacant tot just comença el rotlle, a temps d'allegro moderato. El següent número, el set, s'avisava amb ¿Quieres que te diga mi sentir? i ataca amb "Que la quieres, te digo, y si la quieres, no mires atrás, mira adelante", a temps d'allegro i avisant que la música pot acabar encara que el film no hagi finit.

La quarta part, amb el número vuit, indica la prevenció amb el rètol: “Ahora sí te perdono” i comença amb el de “Tanto ha bebido el tío Chupito, que ha acabado por cojer una borrachera”, amb temps d’allegro. El número nou, l’avís és amb rètol de “Por eso me ha obligado á darle mi Lola” i ataca amb el de “No, Soleá, tienes que perdonarme. Todo lo hice por tu cariño”. Comença amb un andantino, solemne, un *allegro*, *menos allegro* i acaba amb el clam de Soleá, quan amenaça matar Gabriel “Mi venganza he conseguido!/ Que pa el frío de su arma (alma),/no cabe más que tu frío”. Aquí hi ha indicacions per executar sorolls.

La cinquena i darrera part, amb el número deu, avisa amb el rètol de “Joselillo, el monaguillo de la parroquia, se dirige al cortijo”. Indica que cal començar “...al aparecer la bailora, por unos compases, parando en seco cuando para ella. Después vuelve á atacar cuando el tocador coje la guitarra, sin parar hasta que aparece el sr. Matías, que interrumpe el baile donde pille la música del número”. El temps és un *vivo*, amb pandereta i castanyoles. El número onze, avisa amb “Me la trago si usted casa á Gabriel con Soleá” i comença amb quan apareix la comitiva de les noces amb un *allegretto*, seguit d’un *andantino*. Després del tràgic final en el que Jesús assumeix l’autoria de la mort de Gabriel, s’acaba amb una *carcelera*<sup>672</sup>: “Vente á Córdoba a la carse, que allí en la reja t’espero, pa cantarte mi querer, que es el queré verdadero”. A la partitura s’indica que l’orquestra s’ajusti al màxim a la cobla carcelera i que acaba amb el final del film. Aquest número, amb l’anterior de Soleá quan brandant el punyal expressa la voluntat de matar Gabriel, són els dos únics números cantats que apareixen a la partitura.

### **XI.2.3. La versió teatral de *La Bejarana***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: LA BEJARANA</b>                                  |
| Tipologia: sarsuela en dos actes, dividits en sis quadres. |
| Llibret. Luis Fernández Ardavín                            |
| Música: Francisco Alonso / Emilio Serrano                  |
| Estrena: Teatre Apolo – 31 de maig de 1924                 |

<sup>672</sup> La “carcelera” és un cant popular andalús inspirat en les penalitats i treballs de la vida d’un presidiari.

El músic granadí Francisco Alonso (Granada 1887- Madrid 1948) va compondre aquesta sarsuela després d'haver conclòs i presentat amb èxit *La linda tapada* al Teatre Cómico de Madrid, en col·laboració d'Emilio Serrano, músic prestigiós, catedràtic del Conservatori i acadèmic de Belles Arts. Serrano estava casat amb la filla de Luis Fernández Ardavín, autor del llibret. La sarsuela va obtenir un gran èxit, sobretot pel número "dels quintos", un pasdoble que de seguida es va fer popular a tot Madrid, des de pianoles, discos, orquestrines de cafè, patis de veïnat... tothom se sabia *Bejarana, no me llores, porque me voy a la guerra...* Amb Luis Fernández Ardavín va col·laborar amb la sarsuela *La parranda*, el 1928, amb un número cantat per Marcos Redondo que assolí la categoria d'himne "nacional" a Múrcia, amb el seu *Canto a Murcia*.

#### Personatges:

Luz María, la protagonista; José Luis, el seu enamorat; Blasillo i Inesilla, joves que fan el típic duet còmic; Ana, l'amiga; Don Pedro, el pare de Luz María; Don Esteban, el pretendent ric; el sargento, altres vilatans i vilatanes; quintos; cor.

#### Argument:

El país es troba en el període moderat que durà del 1856 al 1868. El juliol del 1856 O'Donnell havia assumit el poder, dissolt les Corts i restablert la Constitució de 1845. El 1859 es declara la Guerra d'Àfrica contra Marroc: la causa immediata va ser els atacs dels caribenys a Ceuta. Després de la batalla de Castillejos amb intervenció del general Prim i la presa de Tetuan, la victòria de Wad-Ras condueix a la firma de la pau l'abril de 1860. Marroc cedeix Ifni i la franja costanera.

La història se situa a les rodalies de Béjar, a la província de Salamanca, a l'any 1860. El tema de fons que planteja aquesta sarsuela és el de l'honor, vist només des de la vessant de la defensa a ultrança de la virginitat femenina. La pèrdua abans de passar a formalitzar legalment el matrimoni a l'altar, comporta per la noia el deshonor i el rebuig dels demés, que s'estén també a la seva família. Veiem doncs que tracta uns dels temes ancestrals de la peculiar sociologia de la societat espanyola. Encara que el llibret situa l'acció a l'any 1860, la mentalitat que hi ha reflectida és la de l'any que es va escriure: el 1924, en plena dictadura de Primo de Rivera, que durà del 1923 al 1929.



Acte I quadre primer:

A l'interior del taller de teixir, on i ha la mare Angustias, Ana, Inesilla i altres noies. Inesilla canta unes coples picaresques:

*La tejedora de Béjar  
Está tejiendo un refajo.  
¡Quién fuera el aforro de él  
para ver lo que hay debajo!*

Les noies li demanen que no canti, ja que estan tristes per la propera partida dels nois, dels quintos, cap a la guerra. Ana és la que més tristesa manifesta.

El nois, per la seva part, expressen el temor per la guerra:

*A la guerra van los mozos  
sin saber si volveran,  
.../...  
Pobre soldado  
que por la bandera  
dejas el amor  
.../...*

No veiem en aquests dos cors cap càntic d'exaltació patriòtica, sinó la resignació d'uns joves que saben que no tenen altra alternativa. Ana parla així

*Ya se van los quintos, madre  
a tierra de morería.*

Arriba Luz María, filla del ric don Pedro i amiga d'Ana que li anuncia la festa que el seu pare fa en honor dels quintos que parteixen a la guerra. Ana dóna permís a les noies per plegar i anar-hi, ja que moltes s'acomoden dels seus xicots. Ana insisteix que no vol anar-hi. Es troba desolada perquè ja teixia el seu mantell de casament i ara el seu promès, Juan, se'n va a la guerra. Ambdues lamenten l'abandó dels camps que suposarà la marxa dels nois:

*¿Quién segará la mies  
.../...  
¡Ay, pobres de sus campos  
y pobre de su casa,*

frases que posen de manifest la desgràcia que significava per una família camperola que els fills marxessin a la guerra.

Muntat en una mula Blasillo, arriba pel carrer, promès de Inesilla, burlant-se les noies d'ell, ja que representa el típic tanoca del poble, però a l'hora un bon jan. Inesilla esquiva els seus petons i acaba ventant-li un cop d'espardenya. A continuació hi ha un número cantant, tancat, de contingut "còmic", però del que

ressenyem algunes frases que són el fidel reflex de la mentalitat que llargs anys encara hauria d'imperar a la societat espanyola, amb la proclama de la submissió de la dona a l'home, malgrat sigui a cops de fuet. Blasillo (amb una vara de freixe i simulant que pega Inesilla)

*Por eso a la mujer  
importa acostumbrar  
como pienso hacer,  
con tan gran razón  
que ni rechistar  
se permite en la ocasión.*

Però els versos de la tornada encara són més eloqüents:

*Por eso a obedecer  
se debe acostumbrar  
la burra y la mujer  
.../...*

Pensem que encara que l'escena se situï al 1860, l'obra fou escrita el 1923 ó el mateix 1924, posant d'evident el concepte masclista que gairebé un segle després encara imperava. Blasillo diu a Ana que Juan demana una cita per acomiadar-se. Tots marxen a la festa. L'escena final d'aquest quadre, s'acaba també amb una pretesa escena còmica en la que la pobre mula que traguina els càntirs de Blasillo, a causa del pes excessiu, ha caigut. Les noies a cor diuen:

*¡Dale jarabe de fresno!*

Una altra mostra de la mentalitat de la societat, certament força cruel amb els animals. No oblidem que durant llargs anys, i als nostres dies encara és vigent, l'espectacle per "excel·lència" de molta gent han estar les curses de braus. També cal tenir present les festes populars, amb espectacles de crueltat vers els animals, com el llançament d'un ase des d'un campanar, els "toros embolados" o la cacera d'ànecs, llençats amb barca al mar, perquè els seus captors els atrapin de la forma que sigui<sup>673</sup>. Així, evidència trista, aquesta escena és un fidel reflex dels fets quotidians de la societat, en aquest cas, rural.

#### Quadre segon:

De nit, a casa seva, Ana es troba amb Juan. Aquesta li demana que torni i que compleixi la seva paraula de casar-se amb ella, dient-li:

---

<sup>673</sup> Aquesta cruel "festa", no tan coneguda com les altres, se celebrava a la localitat maresmenca de Sant Pol de Mar.

*Mas, ya sabes el cantar:  
'No des a nadie tu honra,  
que aquel a quien se la entregas,  
hasta sin querer, a veces,  
para siempre se la lleva'.*

Aquest, el tema de la pèrdua de la virginitat per part de la noia, que en tot el text i en el costum popular, trobem associat al nom de "honra", serà el *leitmotiv* de l'obra. Certament, la pèrdua d'aquesta situació física, era considerada com a motiu de deshonra, no sols per la mateixa jove, sinó també per tota la família, sobretot si aquesta relació il·lícita tenia com a conseqüència l'embaràs. Quantes pàgines i quantes obres literàries no s'han escrit amb el rerefons de la maternitat concebuda al marge de la llei preestablerta per la societat! Quantes noies no han passat per un veritable calvari en infantar un fill fruit d'amors il·líicits! La mentalitat que reflexa el llibret, no és, en definitiva, la de l'any 1860, sinó la que malauradament imperava i hauria d'imperar encara moltes dècades posteriors al 1923.

Un altre fet força reiterat, com veurem en aquest i altres arguments, és que la figura de la mare de la protagonista està absent, segurament perquè ha mort. En aquest cas es parla del pare, el poderós don Pedro, però mai es fa cap referència a la seva esposa i mare de la noia.

Els dos enamorats s'acomiaden amb tristesa. Arriba la rondalla de quintos, encapçalada pel sergent. Canten unes cobles que té la següent tornada:

*Bejarana, no me llores,  
porque me voy a la guerra.  
Ya vendrán tiempos mejores  
en que me cuides la becerra  
mientras yo riego la tierra  
para que tú tengas flores...*

A continuació, segueixen unes frases patriòtiques que canta el sergent primer i després el cor de quintos:

*Al soldado de Castilla,  
la fortuna le acompaña;  
que el sol de sus mieses brilla,  
sobre la franja amarilla  
de la bandera de España.*

### Quadre tercer:

Al pati de la casa de pagès de Don Pedro, la més rica del poble. S'hi troben ja el mateix amo, pare de Luz María, el seu amic don Esteban, el capatàs del primer,

José Luis i altres vaquers. Don Pedro demana a José Luis si té controlat el bestiar, els braus i vaques, responent aquest que no cal que pateixi, que tot està ben atès. Don Pedro li diu que don Esteban vol fer una “tienta de novillos” abans de retornar a la ciutat.

Luz María mana als criats que treguin els carros del pati per tal de fer-li lloc per fer la festa, la “charrada”. Es topa amb José Luis, el seu estimat. Aquest li recrimina que l’esquivi en públic, com si se n’avergonyís. Ell li diu que no tenen res a amagar, que el seu amor és honest. Després d’un duet de contingut amorós, José Luis fa prometre a Luz María que no ballarà amb ningú més que ell, cosa difícil de fer per ser la filla de l’amfitrió. En el fons, el temor que sent la noia no és més que el produït per la diferència de classes amb el seu estimat: ella, filla rica de casa noble; ell, un senzill capatàs. Don Esteban, l’amic de don Pedro, home de ciutat i de bona posició econòmica, pretén festejar Luz María, però aquesta el rebutja.

Surten carregats amb un gran perol de llimonada Inesilla i Blasillo, barallant-se, cosa que els recrimina Luz María. La causa de la baralla ha estat un pessic de Blasillo a la noia. S’inicia un duo còmic en el que ambdós s’adverteixen sobre el seu futur matrimonial, en el que la noia li adverteix que “no podrá fumar, ni gruñir, ni roncar, ni dormir, ni arrascar, ni sorber, ni mirar más mujer que la que hay ante ti” al que contesta Blasillo “Luego dicen que los hombres van sin razón a presidio”. Dels diàlegs que mantenen aquesta parella se’n després clarament una relació basada, sobretot, en una violència evident, fins i tot en els moments suposadament afectuosos: una pessigada es tornada amb una bufetada, un intent de petó, amb un cop d’espardenya.

José Luis saluda la seva mestressa, Luz María, de manera pública, tot anunciant-li l’arribada dels vaquers i del sergent amb la rondalla de quintos. Enlaira el vas per brindar per ella, però és interromput pel convidat, don Esteban vol també brindar per ella. Don Pedro anuncia que donarà compliment a una tradició del poble:

*Es tradición en el pueblo  
que, cada año, el más rico  
dé una bolsa con dinero  
y una estampa de la Virgen  
del Castañar, que tenemos  
por patrona, a cada quinto.  
Y este año quiso el Cielo  
que tocara a Luz María*

*hacer el reparto de ello.*

És una tradició popular molt curiosa; hi ha moltes festes populars en el transcurs de les quals s'obsequia amb diners al poble. Per exemple, als bateigs dels rics, es llançaven llaminadures i pessetes als nens del poble.<sup>674</sup> A continuació d'aquestes paraules, apareixen els músics amb el tamborí i la dolçaina. El sergent canta unes cobles, lloant la bellesa de les dones de Béjar, a les que segueix José Luis. Després Luz María li ofereix torn a don Esteban que ho rebutja ofès per haver-se-li anticipat dues persones de menys rang que ell, encetant-se una escena de tensió. Finalment, s'arrangen les coses acabant cantant en grup, menys ell. Comença el ball de la "charrada", el text de la qual està ple de frases múrries:

*Si bailas con él,  
no alces mucho la pierna,  
porque lo que tapas  
te verá sin querer.  
Alza con cuidado tu refajo  
como debe la mujer  
que enseñe y tape al mismo tiempo  
lo que todos quieran ver.*

Segueix el ball. Don Esteban pretén ballar amb Luz María, però José Luis li ho impedeix tot dient que només pot ballar amb ell. L'atenció se gira vers ells dos; Luz María està aterrida, intervenint don Pedro que veu el que està succeint, expulsant de casa seva el seu fidel capatàs. Don Pedro, malgrat el desafortunat incident, mana que continuï la festa. Luz María, en un racó, es posa a plorar.

#### Acte II quadre primer:

L'acte es desenvolupa a les rodalies d'un vella ermita, envoltada d'un bosc d'alzines i castanyers. La imatge venerada allí, és sens dubte, la de la Verge del Castanyar. Ha passat el temps. Inesilla i Blasillo s'han casat i tingut bessonada. José Luis ha marxat fora de Béjar. Luz María es tanca en el seu dolor.

A l'ermita, s'hi celebra un romiatge; les noies ballen. Apareix el vell pobre de l'aristón<sup>675</sup>, venedors de productes diversos, típics de la rodalia (càntirs, ametlles, taronges...) i tota la gent. També hi són don Pedro i Luz María, que l'ha portat a contracor per tal que s'animés una mica, ja que des del dia de la festa dels quintos, la noia es nega a sortir de casa. També rebutja parlar amb don Esteban amb qui el pare pretén casar-la, malgrat les manifestacions verbals de la filla

<sup>674</sup> Tradició popular recollida a la localitat de Sant Celoni, al Vallès Oriental (Barcelona).

<sup>675</sup> L'aristón és un petit instrument musical, de mecanisme semblant a l'orgue de maneta, en forma de caixó i amb un manubri lateral.

afirmant que estima José Luis. El pare la deixa un moment, que és aprofitat per Inesilla per parlar a soles amb aquella. Li fa saber que Ana ha mor i que li ha deixat una carta per ella. En aquesta, Ana li vol donar un consell abans de morir, en secret de confessió: que no doni la seva honra a cap home, encara que l'estimi, ja que malgrat Juan l'estimava, al morir a la guerra, l'havia deixat deshonorada. I li repeteix la cobla de vetllar per preservar la virginitat. Luz María lamenta la mort de la seva amiga.

Don Esteban intenta parlar amb Luz María però aquesta s'hi nega i fuig. Mentre, l'eixerida Inesilla ha ordit un pla per tal de convèncer indirectament don Pedro per tal que deixi que els que s'estimen, puguin ser lliures de casar-se. Es faran passar per pobres cantadors de cordill, ell cec, abillat amb capa de peregrí amb petxines i ella, es farà passar per coixa. S'inicia una escena còmica, on la parella canta uns romanços satírics:

*.../...al ciego de buena vista  
y a la coja de buen pié.  
Romances para casadas  
que de serlo se arrepienten  
y coplas para maridos  
que se les abulta la frente.*

La gent del romiatge els canta uns versos també plens d'ironia:

*Que cante el ciego  
y baile la coja.*

Venen uns quants fulls de romanços i amb la bossa plena de diners, desapareixen. Mentre don Esteban persisteix en voler parlar amb Luz María. Aquest li diu que la vol per a què sigui la seva esposa, que ella es mereix quelcom més que la vida al camp. Ella li contesta amb una lloança de la vida rural i ell promet que sigui com sigui, serà seva. Se'n va i apareix José Luis. Tots dos parlen de la llarga absència. José Luis li manifesta el cansament de la situació de veure's de manera furtiva. Li demana que marxi amb ell, perquè si no, marxarà i no el tornarà a veure. Si s'escapa amb ell, es casaran i començaran una nova vida en un altre lloc. Ella no vol perdre el seu amor i promet escapar-se amb ell acordant que vingui a buscar-la a casa seva l'endemà a la tarda, que no hi haurà ningú. Amb aquest jurament, s'acomoden. Luz María veu passar ja la processó. Quan passa Crist a la creu, prega tot dient:

*Tú, que fuiste todo amor,  
te sabrás compadecer  
si un corazón pecador  
por amor se va a perder.  
.../...  
y apiádate, Señor,  
de un alma en dudas sumida,  
¡que antes con honra y sin vida  
que con vida y sin honor!*

Així expressa Luz María la seva contradicció: preservar l'honor, quedar-se a la casa paterna i obeir el pare, o bé, seguir el seu impuls amorós i fugir amb José Luis. Se li presenta el dilema de l'amor o de l'honor.

Els joves, nois i noies del romiatge, participen amb els seus millors vestits a la festa. A continuació té lloc un ball popular, descrit en el llibret, en el que una de les dones muntada a cavall subjecta per un extrem un grapat de cintes, cadascuna de les quals les agafa una noia, ballant totes al voltant del cavall i teixint així un cordó.

#### Quadre segon:

És la nit de Sant Joan; s'han encès fogueres, fet gresca i ja tothom ha marxat. José Luis, sol, reflexiona sobre l'amor que sent per Luz María. De sobte, arriba el sergent. També arriba Antón, que succeeix en la feina a José Luis. Aquest demana a Antón que la nit següent li deixi pernoctar a la cova, que no hi anirà sol, sinó amb una dona i que fugiran a Portugal. El sergent el convida a beure i José Luis fa un darrer brindis per a la seva estimada terra salmantina, de la que, com qualsevol persona que ha d'emigrar forçosament, se n'enyorarà:

*¡Salamanca!... ¡Salamanca!  
¡La de los pardos collados,  
la de los pechos honrados,  
bajo la chorrera blanca!*

Continua lloant la seva terra, el caràcter de les persones, de les dones, dels fruits de la natura...

*¡Salamanca!... ¡Tierra mía!  
¡Yo te adoro,  
porque tienes en tu mano  
un tesoro:  
la flor de la charrería  
y el montaraz bejarano  
que te dan, día tras día,  
su alegría  
con el sudor cotidiano!*

Aquest tipus de cant de lloança a la pròpia terra és típic de moltes sarsueles: a *La Parranda*, el Canto a Murcia. A *Marina*, el cant de lloança de les costes catalanes; a *Gigantes y cabezudos*, el cant dels supervivents de la guerra de Cuba, al reveure la seva terra, el Pilar, l'Ebre.

#### Quadre tercer:

Al pati de l'alqueria de don Pedro s'hi troba Blasillo amb els seus dos bessons, ja que la seva esposa Inesilla ha anat a l'enterrament d'Ana. Don Pedro li mana que tingui cura de la casa doncs ha d'anar a un cita amb don Esteban, a les deveses, al caure la tarda, encara que troba estranya la cita.

Surt al pati Luz María i veu Blasillo amb els dos infants, comunicant-li que el seu pare ha anat a una cita amb don Esteban. Li diu que no cal que es quedi, que ja se'n pot anar a casa a ficar els nadons al llit. Arriba José Luis i es troba amb ella. Li diu que vagi a buscar la seva euga, que ella va a cercar un mantell. Luz María va a fer una darrera mirada al seu cabridet blanc.

Mentre, arriba a la casa don Esteban, segur de no trobar-hi don Pedro que es troba, enganyat, esperant-lo a la falsa cita a la devesa. La noia, en entrar, se n'adona de que la porta està oberta i s'estranya. Se sent de lluny els cants pel funeral de l'Ana i reflexiona sobre el contingut de la darrera carta que li deixà la difunta i l'advertiment que li fa. Té dubtes i quan entra José Luis li diu que es fa enrera, que no vol marxar. Ell intenta de forçar-la a partir tot dient-li que tal potser no tornarà més, però claudica en veure la fermesa d'ella i amb un lament, se'n va cap fora tot dient que amb constància ho aconseguirà.

En aquest moment don Esteban ha entrat a l'estança de la noia i intenta forçar-la; ella es resisteix i crida José Luis, que torna enrera immediatament i l'encanona amb l'escopeta, alliberant així la noia. Don Esteban la deixa anar i José Luis li mana sortir a fora, al camp, a dirimir entre ells dos sols el seu honor, tal com desgraciadament era costum de fer dos homes, per reivindicar la pretesa ofensa a l'honor. Luz María els demana que no ho facin. En aquell moment, arriba don Pedro, Inesilla, Blasillo, el sergent i els criats. Luz María es llença als braços del pare acusant don Esteban que volia robar-li "l'honra". Don Pedro li recrimina l'actitud i mana els criats que el foragitin de la seva propietat. També demana a José Luis el motiu de la seva presència a l'alqueria. Don Pedro se n'adona de



l'amor vers la seva filla, reconeix l'error en voler impedir el seu amor i tot fent les paus amb ell, li concedeix casar-s'hi. En dot li dona l'alqueria, demanant només una condició: que li posin per nom *La Bejarana*. Acaba la sarsuela amb unes paraules dels dos enamorats en que es lloa l'honor l'esperança, dient-li José Luis que és una santa i respon Luz María:

*No es santidad. Es virtud,  
Y es que nací en Salamanca.*

### Estructura musical de la sarsuela:

Com en moltes sarsueles que es desenvolupen en ambient rurals, hi trobem una important presència d'elements folklòrics de la mateixa localitat:

- Les cobles picaresques que canten les teixidores: *No cantes hoy picardías...*
- Les cobles que canten les rondalles de quintos: *Bejarana, no me llores porque me voy a la guerra.*
- Les cobles dels homes assistents a la festa: la del sergent, *Las mujeres de Béjar son tan hermosas*; la de José Luis: *Sobre mi jaca negra.*
- El cor de noies lamentant la marxa dels nois a la guerra: *A la guerra van los mozos.*
- Cor de la festa: *Si bailas con él, no alces mucho la pierna.*
- Cor de noies del romiatge: *Que viva la nuestra tierra.*
- Encara que no canta, apareix la figura del pobre músic amb el seu *ariston*, figura coneguda en la història de la música popular del país.
- Duet còmic dels dos falsos romeus, Inesilla i Blasillo, amb les coples: *Que turururururú.*
- Cor mixt d'homes i dones de la romeria: *Cristo de la ermita.*
- Cor de les noies del romiatge amb la dansa de les cintes: *Compañeras coged cintas.*
- Cor de camperoles al funeral.
- Les àries que canten els protagonistes, sols: José Luis: *Con ella siempre soñaba...*, Luz María: *¡Extraña es la aparición...!*
- Duets Ana-Luz María: *El manto que tejía para sus bodas Ana.* Duet d'amor José Luis i Luz María: *Tanto te amo que daría...*

- Duets còmic d'Inesilla i Blasillo: *A la vera de un arroyo. Ya te daré, pa que arañes cuando te cases conmigo.*
- Cor final amb els mateixos motius de la típica "charrada", que s'ha cantat abans a la festa a l'alqueria.

#### **XI.2.4.. La versió cinematogràfica de *La Bejarana***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: LA BEJARANA</b>  |
| PRODUCCIÓN: Producciones Ardavín (Madrid)  |
| PRODUCTOR: Eusebio Fernández Ardavín   |
| NACIONALITAT: espanyola  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1926  |
| DIRECTOR: Eusebio Fernández Ardavín  |
| ARGUMENT: Segons la sarsuela homònima, amb llibret de Luís Fernández Ardavín i música de Emilio Serrano i Francisco Alonso   |
| GUIÓ: Eusebio i Luis Fernández Ardavín   |
| FOTOGRAFIA: Armando Pou  |
| LABORATORIS: Ardavín (Madrid)  |
| PAS: 35 mm.  |
| DECORATS: José María Torres  |
| ESTUDIOS: Atlántida (Madrid)   |
| LOCALITZACIONS: Béjar, Candelario, La Alberca, Las Batuecas, Sierra de la Peña de Francia (Salamanca), Serranía de Gredos (Cáceres, Ávila), El Castañar, Valdesanguil.   |
| DISTRIBUIDORA: Notario y del Cerro (Madrid), per a la zona centre.<br>Procine SA (Barcelona) per a Catalunya, Aragó i Balears.   |
| METRATGE: 2.508 metres   |
| ESTRENA: Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 27 de gener de 1926, en prova.<br>Teatro de la Zarzuela (Madrid), el 3 d'abril de 1926. Capitol (Barcelona), gener de 1927, en prova.<br>Pathé Cinema (Barcelona), el 30 de setembre de 1927.  |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca Española, còpia incompleta. Filmoteca de la Generalitat de Catalunya, còpia VHS <sup>676</sup> .   |
| INTÈRPRETS: Celia Escudero (Luz María), José Nieto (José Luis), Dolores Moreno (Ana), "Taquinino" (Blasillo), María Luz Callejo (Inesilla), Modesto Rivas (don Pedro, pare de Luz María <sup>677</sup> ), Luis González (Don Esteban), Antonio Mata (sargento Jarana <sup>678</sup> ), Ángel del Río (Juan) <sup>679</sup> |

<sup>676</sup> La còpia visionada procedeix d'una col·lecció particular.

<sup>677</sup> Al resum del llibre citat hi ha una confusió de papers entre Don Pedro, pare i Don Esteban pretendent.

<sup>678</sup> El nom correcte és sargento Jarana. Es veurà l'atribució d'aquest nom pel caire còmic que es dona al personatge.

<sup>679</sup> Les dades referents als films, apart de les esmenes anteriors, corresponen al llibre de Palmira González López i Joaquín T. Cánovas Belchi *Catálogo del cine español – películas de ficción 1921 – 1930 – Volumen F2*, Filmoteca Española Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales – Ministerio de Cultura, Madrid 1993

El primer que cal ressenyar al moment d'encetar l'anàlisi del film, és la contemporaneïtat d'aquest amb la data d'estrena de la sarsuela. Amb idèntic nom, fou estrenada amb gran èxit al Teatro Apolo de Madrid, la nit del 31 de maig de 1924 i el film, en presentació, ho fou el gener de 1926. Pràcticament, idèntiques dates. Ben segur que el fet de la familiaritat amb sengles autors de la sarsuela i el director del film, va fer que no hi haguessin problemes per adaptar l'obra del primer per a fer el film. El director va arranjar per al film un llibret d'una sarsuela tot just estrenada i amb gran èxit, tot això malgrat la gran diferència de mitjans: la sarsuela era parlada i cantada en directe i el film, ho havia de ser per mitjà de la figura de l'explicador, els rètols i l'acompanyament musical, encara que la majoria de vegades, més migrat de composició instrumental.

Era habitual l'acompanyament amb reducció de la composició a piano sol. En aquest cas, el mestre Alonso en va fer ell mateix l'adaptació. Tal com recull la notícia les revistes especialitzades de l'època: "La nueva producción fué un éxito para el autor, director y operador, así como para sus intérpretes. Realzan las bellezas de la obra cinematográfica unas adaptaciones musicales del maestro Alonso"<sup>680</sup>. La revista recullia publicitat, a doble pàgina, de fotografies del rodatge i el text de la copla:

*No des a nadie tu honra...*

*leivmotiv* de molts films d'aquesta dècada. Amb el llenguatge propi de l'època s'afegia:

"Adaptación cinematográfica hecha por su autor, presentándose en toda su belleza, y sin omitir gasto alguno, los famosos *Pasodoble de los quintos*, *Canto a la jaca*, *Elogio de la mujer castellana* y *Canto a Salamanca*. Pueblos típicos, bailes tradicionales y escenas pintorescas del mejor gusto dan extraordinario valor a esta interesante película".

### Anàlisi del film

Abans que tot, cal aclarir que l'anàlisi del film ha estat fet a través de la còpia VHS que prové d'una col·lecció particular, dipositada a l'Arxiu de la Filmoteca de Catalunya. Aquesta còpia del film és íntegra, però presenta molts problemes de visionat, ja que és un telecinat d'un nitrat mal muntat, amb molts dels rètols de text a l'inrevés i amb un sol fotograma per a cadascun d'ells, la qual cosa ha fet molt

---

<sup>680</sup> *Arte y Cinematografía*, gener de 1926.

difícil el seu estudi. En línies generals, l'adaptació que es va fer al llibret, a la que hi participà el mateix autor, és força fidel a l'original. Les diferències, que anirem veient al llarg d'aquesta exposició, van ser-li practicades per a donar més riquesa visual al film o més dramatisme i interès narratiu.

### Intertítols:

El primer que cal ressenyar en aquest film és l'absència de qualsevol tipus d'emmarcament decoratiu als textos que acompanyen la imatge. Tampoc hi ha cap mena de distinció entre els que corresponen a les frases parlades i als fragments musicals. La lletra és senzilla, com d'una de tipografia corrent.

### Desenvolupament del film. Similituds i diferències:

Comença el film com moltes sarsueles de l'època, de manera documental. El director aprofita l'inici del film per a mostrar la bellesa del lloc on s'esdevé l'acció, la gent, l'entorn, l'activitat humana i totes aquelles mateixes dades que es mostrarien en un film documental usual. Aquestes característiques es veuen no sols en els films de ficció sinó també en els films publicitaris de l'època en la que l'oferiment de qualsevol producte industrial era mostrat després d'haver-lo situat a l'entorn d'on procedia.<sup>681</sup> Un exemple de film de ficció que comença d'identica forma és la sarsuela-film *La hija del Mestre*, que s'inicia amb frases d'elogi i vistes de les que anomena "Las Islas Afortunadas".

Després del rètol *Prólogo*, apareix el següent intertítol:

1. "Desde la noble y sabia Salamanca", al que segueix un pla general de la ciutat amb la catedral i una vista de la serra de Béjar.
2. "Hasta la industriosa Béjar"
3. "Toda la tierra llana, que cantó Gabriel y Galán"
4. "Con sus encinares bravíos"
5. "Y sus feraces vegas"
6. "Vírgenes parecen mujeres y mujeres asemejan imágenes de altar".

Hi ha un primer pla de la Virgen del Castañar, patrona de Béjar, i es fa una sobreimpressió per la que es passa de la cara de la Verge a la de l'actriu protagonista, Celia Escudero. El missatge d'aquesta seqüència és més que evident: les dones de Salamanca són pures i castes com la mateixa Verge Maria.

---

<sup>681</sup> Aquest fet en pot veure en molts films publicitaris de l'època en la que precedeix al producte una vista general de la vila o ciutat i els seus llocs i característiques més importants. Exemple, *Fábrica de alpargatas finas Escarpenter*, rodada a Canet de Mar (el Maresme).

7. "Y en esta tierra, orgullo de la raza, sucede la verídica historia a la que váis a asistir": D'aquest intertítol se'n desprenen varis aspectes interessants. El primer, és que el director vol oferir una història verídica, és a dir, una narració amb la qual es pogués sentir identificat i per tant, a l'any de presentació del film, creïble. Hem de creure doncs, la pretensió de l'autor. Només cal pensar, si aquesta premissa no fos certa, quina hauria estat la resposta del públic en un moment desfasat; pensem si fos plantejat avui. Per tant, podem afirmar que el film té una voluntat verista. Segon aspecte, és que el director proposa que "assistim" a un espectacle. No diu "váis a ver" sinó "váis a asistir". Realment, el públic va a "veure una sarsuela" i la sarsuela es fa en un teatre. Per tant, encara que sense adonar-se, l'autor fa avinent que l'estructura cinematogràfica de l'obra és, encara, i malgrat les vistes naturals i altres recursos visuals, que estem davant una obra teatral.

A continuació, ens mostra els actors, amb els seus noms i el personatge que interpretaran en el film a través d'un primer pla fixo que prendrà moviment per interpretar el personatge assignat. La seqüència es fa a través de la filmació de les pàgines d'un llibre en la que apareix primer l'autor, i després a cada pàgina, els personatges.

#### Els personatges:

Apareixen al film en aquest ordre:

- Luz María, anomenada La Bejarana, nom que també serà posat a la seva alqueria. És la protagonista, noia de casa rica enamorada d'un jove de diferent classe social, el majoral de la casa José Luis. És l'eterna lluita per superar per l'amor aquesta barrera i també la representació de la preservació de la virtut malgrat l'amor que sent pel seu enamorat.
- Inesilla: Noia molt jove, llesta, promesa i casada al llarg del film amb Blasillo. Ambdós protagonitzaran el duet còmic, els "característics", com serien anomenats en l'argot musical.
- Ana, la cara oposada de Luz María: ha lliurat la seva virginitat al seu promès, Juan. Al morir aquest, ha quedat deshonrada, amb un fill i "paga" aquest pecat amb la mort. Al llibret original, Ana no infanta cap fill, sinó que mor d'amor a causa de la mort del seu promès. Aquí, el director fa el final molt més dramàtic, amb escenes del seu progressiu emmalaltiment.

- José Luis: jove honrat i treballador, com cal, majoral de la casa. S'enamora de la filla de l'amo. El seu amor impacient, juntament amb la prohibició de l'amo de festejar sa filla, fa que li proposi la fuga. És el rival de l'altre pretendent, don Esteban.
- Blasillo: el partenaire masculí del duet còmic. El presenta com al llibret, força talòs, masclista, suposadament autoritari, però finalment, acota el cap per Inesilla. Al film, a més, el fa actuar a manera de "caricato", és a dir, l'actor que acostuma a fer els papers de to burlesc, però que a més, fa moltes ganyotes per a provocar el riure del públic.
- El sergent: En el llibret no apareix com un personatge còmic. En canvi al film, sí. Primer, li atorga nom, absent en el llibret: el de sargento Jarana, inherent al mot "amic de la gresca". A més, aquí és un home bevedor i amic d'apropar-se amb recursos molt rudimentaris a les dones, amb toques fora de to, rebent en conseqüència, més d'una bufa per part de les fèmines. Aquests tocaments sense consentiment (pessigades al cul, petons...) apareixen aquí com un fet graciós. No deixa de sorprendre l'adaptació d'aquest personatge, primer, perquè ja hi ha l'obligat personatge còmic, representat per Blasillo; segon, pel fet de presentar-nos un personatge militar amb aquestes característiques tan poc relacionades amb els tòpics militars. No cal oblidar que el film es rodà en plena dictadura de Primo de Rivera.
- Don Pedro: El pare, home ric, amo de l'alqueria més important de la contrada. No el presenta, però, com un cacic tirà, sinó com un home dur però que al final fa justícia.
- Don Esteban: Pretendent de Luz María. Representa el personatge tèrbol, procedent de la ciutat. Vol aconseguir la noia primer amb afalacs, però quan es rebutjat, empra la força. El director va escollir un actor, Luis González, que devia estar especialitzat pel seu físic, en interpretar papers de "dolent". El veiem també al film del 1925 *La sobrina del cura*, en el que fa el paper del cacic dolent i lasciu.
- Juan: representa al pobre jove reclutat per força, sense recursos per defugir el seu destí. Ha tingut relacions il·lícites amb Ana. Mor a la guerra. Es una manera de fer evident que no pot haver-hi final feliç per a dues persones que han transgredit la norma moral de la societat.

Un fet que cal constatar és l'absència de la figura materna a molts films d'aquesta època. Tant en el llibret original com en el film, podem suposar que ha mort, però mai es fa esment d'aquesta circumstància. Tal vegada l'autor del llibret ho pot haver emprat com a recurs per donar la màxima i indiscutible autoritat al pare.

Continua el film amb una vista de la plaça porxada de Béjar. Els mossos llegeixen un bàndol militar pel qual s'anuncia el reclutament per a la guerra. Pels esdeveniments del film, sabem que la guerra passa a la Manígua, a Cuba, quan a l'original la guerra passava al Marroc. És de suposar que els guionistes, van trobar més adient situar l'acció en unes dates més properes que la llunyana presa de Tetuan del 1860. De la guerra de Cuba, havien passat poc més de dues dècades, essent un fet més recent. Entre els nois que llegeixen el bàndol es troba Juan que, trist, mira el retrat medalló de la seva promesa, Ana. Aquesta escena és afegida ja que a la sarsuela s'inicia directament a l'interior del taller de telers d'Ana. Dins, les dones fan anar els telers i les filoses; Ana contempla els bonics mantells de núvia. Fosa d'imatge.

A la propera seqüència, apareix cavalcant per la devesa José Luis, majoral de la casa i home de confiança de don Pedro. Fosa d'imatge.

Primer pla de Luz María, que té en braços un xaiet blanc, amb una clara al·legoria de la puresa, seguit de l'intertítol que la presenta:

“Y Luz María, la imagen de altar hecha carne, tampoco tiene que temer”.

Retorna la narració al taller d'Ana:

“A los telares de Ana, no llegó todavía la noticia cruel”: Les noies treballen a les seves filoses i telers. Ana està trista i plorosa mentre teixeix.

“Pero un extraño presentimiento nubla el alma de la maestra”

“Y en tristeza de Dolorosa”: Primer pla d'Ana, que és la viva imatge del dolor i del desconsol. Per la seva expressió, s'equipara amb la imatge de la iconografia de la Mare de Déu en el seu dolor, coneguda com la Dolorosa. Aquesta mateixa imatge, un primer pla, amb el rictus de dolor, també els veiem en altres films de sarsuela. Concretament, a *La hija del Mestre*, en l'escena en que la protagonista va a pregar a una petita ermita pel seu desafortunat amor.

“Contrasta con la alegría picante de las mozas”: Les noies, abillades amb llurs vestits típics, treballen cantant, lluny de la mala notícia que s’apropa. Entre elles hi ha Inesilla.

“Cada hilo del telar es una ilusión”: Però a Ana se li trenca un fil. Aquest fet, revela una velada al·legoria a la pèrdua de la virginitat.

“Y en el silencio de la faena, mientras Inesilla trata de anudar la hebra...”

“El sargento Jarana, decano de los veteranos, ha llegado al pueblo para recoger a los reclutas, y haciendo honor a su nombre, acaudilla el pelotón hacia la Taberna del Zurdo”: Encapçalat pel sergent, tots van vestits de soldats, menys Juan que va amb el propi del seu país, de “charro”.

*Una copla de rondalla rasga el aire:  
No des a nadie tu honra,  
que aquel a quien se la entregas,  
hasta sin querer a veces  
para siempre se la lleva.*

La cobla és idèntica que al llibret original. Encara que cantada, no hi ha cap tipus de distinció amb els intertítols parlats.

“Por la mente de Ana ha pasado un visión fatal”: Ana veu un infant en els seus braços i uns xiprers, al·legoria del seu ocult embaràs i mort. Tots aquests recursos que van carregant d’emotivitat la situació d’Ana, no hi figuren al llibret original.

“No se sabe quién cantó la copla, pero alguien la oyó con iguales temores que Ana”: És Juan que mira el retrat d’Ana i sap quina ha estat la culpa d’ambdós.

Surt el grup de mossos amb el sergent de la taverna. Aquest agafa la guitarra i canta:

*La tejedora de Béjar,  
está tejiendo un refajo.  
¡Ay, quién fuera el forro de él,  
para ver lo que hay debajo!*

Aquesta cobla al llibret original la canten les noies al primer acte i aquí fa que la canti el sergent. Les noies, desvergonyides surten al carrer i Inesilla, tot reptant-los els diu:

“¿Quereis verlo?”: S’arromanga la faldilla i els hi mostra.

“Otro refajo”: Els homes les empaiten però reben la porta pels nassos.

“El que faltaba”: Arriba Blasillo amb la seva mula que li diu que ve a veure a Inesilla i a invitar les noies a la festa per l’endemà. L’original, passa al mateix dia.



“¿Se estará quieto el palomo cuando la tórtola vuela?”: A continuació hi ha l'escena còmica d'ambdós, a base d'intents de petons i pessics i bufetades i cops d'espardenya per part de la noia. Blasillo comunica la seva missiva de part de l'amo, don Pedro.

“Invitaros a la fiesta que en honor de los mozos que van a la guerra, dará mañana en su casa”. Blasillo se'n va. Aquí el mosso i la mula cauen per terra, carregada com va de càntirs. Fosa d'imatge.

Es veuen Juan i Ana junts.

“Porque Juan y Ana, a quienes hoy separa el destino, desposados ante Dios por el nudo sagrado del amor”. Segueix una imatge difosa amb una dona amb un bebè que prega.

### Capítol II “La rondalla”:

Comença la seqüència amb un pla detall d'una guitarra i una gerra de vi.

“Una guitarra que hará llorar en la paz de la noche”

“Si el manto que tejía será su manto nupcial o será su mortaja”: Ana cus a casa seva. Tampoc hi ha aquest episodi paral·lel al llibret.

“Mientras tanto el sargento Jarana relata episodios de la Manigua”: Aquí hi ha un canvi de lloc on succeeix la guerra i en lloc de situar-la al Marroc. Tots escolten embadalits les gestes heroiques que els explica aquell, menys Juan, que se'n va.

“Solo Juan a quien aburre, va en busca de Ana”.

“Y en el silencio de la noche”: els dos enamorats a la porta. Ana li diu:

“Mas ya sabes el cantar: no des a nadie tu honra”: Juan li demana que li faci confiança i que quan torni es casarà amb ella.

A continuació es hi ha una seqüència amb certs tocs de surrealisme, en la què el sergent recluta els mossos amb la rondalla i guitarra en mà. Juan i Ana s'acomiaaden. Es veu un pla detall de la bandera espanyola i unes paraules referents al servei a la pàtria.

Ana surt de missa i es troba amb Inesilla. L'escena següent se situa al pati de l'alqueria. Surten Blasillo i Inesilla carregats amb un gran perol. Luz María i les noies surten amb gerres de vi i preparen el pati per a la festa. Arriba José Luis amb el sergent i el convida a beure. Brinden amb don Pedro. A continuació, a la plaça, arriben els “charros” i “charras” per tal de fer la festa, abillats amb els seus vestits típics. Les danses que es fan a continuació són de gran interès folklòric. Primer, hi ha un ball d'homes sols que caminen amb salts lents i parsimoniosos. A

continuació, un ball de cintes que surten d'una mena de tendal; el ball consisteix en trenar un cordó. Tal com també es narra al llibret, els mossos recullen una bossa amb diners que els ofereix Luz María en representació de la família més rica del poble. Segueixen més balls populars i aquest cop, el fan els homes, amb ball de bastons. Els plans de filmació d'aquests balls no fan cap concessió a la narració sinó que el més important és l'angle de visió correcte per a enregistrar tot el ball.

“Va a destaparse la bota”: Hi ha un moment còmic en el què es veu el sergent agafat a la bota de vi, mig borratxo. José Luis agafa de bracet Luz María. Don Esteban, gelós, els atura:

“A ver si va a poder ser que yo también pueda bailar”, començant un enfrontament entre els dos pretendents, en el que intervé don Pedro que ho resol acomiadant el seu fidel majoral a favor del ric amic, don Esteban. José Luis se'n va i Luz María plora. Don Esteban somriu satisfet i la festa continua.

Mentre, es veuen imatges d'Ana que bressola el seu fill. Luz María va a la cruïlla de les tres creus, lloc semblant al que surt també al film *La sobrina del cura* (1925) i prega. “Y entre los asperos peñascos de las Batuecas...”: Vista general de la serra. Passen els dies. Don Esteban es troba al carrer amb Luz María; ell persisteix en el seu intent de conquerir-la amb el luxe de la ciutat però ella sempre el rebutja, lloant la vida al camp i expressant el seu amor a la terra, de manera idèntica que ho fa al text de la sarsuela. Don Esteban l'amenaça dient que tard o d'hora cedirà. Mentre, Ana està agonitzant. L'acompanyen Luz María i Inesilla. Llavors, Ana confessa el seu “pecat” a Luz María i li adverteix que no caigui en el mateix, tot recordant-li la coneguda cobla de l'honra. Aquí hi ha un canvi, doncs al llibret qui visita Ana és només Inesilla que rep la carta de comiat d'ella. Pel portar el llibret al cinema, quedava més dramàtic una escena d'agonia de la “pecadora” que no una lectura posterior de la carta. El maquillatge d'Ana és absolutament exagerat, amb ulleres pintades més pròpies del teatre però que volen expressar el dolor i patiment de la noia.

#### El romiatge:

Vista general de la serra i de l'ermita on s'hi fa un romiatge. La gent balla. Inesilla, com al llibret, ha ordit el seu pla. Arriba a cavall don Pedro i Luz María, però ella

continua molt trista. El sergent també hi és; no ha anat a la guerra i prova de grapejar una vilatana, rebent una bufetada. El to lasciu del sergent no apareix en cap moment en el llibret original. Inesilla ha preparat un cita d'amagat entre els dos enamorats. José Luis li diu:

“¡Huye conmigo! No temas que de tu casa al salir serás mi mujer, y entonces sin nada ya que temer, si hay alguien que se atreva, que venga a quitarme mi mujer”: Amb aquestes paraules, el jove es compromet a casar-se. Luz María dubta: veu la imatge d'Ana bressolant el nadó sense pare.

Escena de segadors tallant el blat i fent garbes i batent el blat a l'era amb les mules, que tenen un gran valor documental.

Passa la processó de fidels amb la Verge del Castañar, els estandarts i altres passos. Luz María li diu:

“Pues mañana por la tarde no habrá nadie en la alqueria. Podré escapar, ve por mi. Yo te esperaré en las Cruces del empalme”: El lloc de la cita no és el mateix del llibret, doncs queden a casa seva. S'acomien. Don Esteban la persegueix. Blasillo i Inesilla arriben a l'ermita:

“¿Lo has visto? Tras ella va. ¡Ganas me dan de...”. “¡Blasillo! ¡No te pierdas! ¡Déjale! Ya sabes lo convenido”: Tots dos es disfressen de peregrins, ell es fa el cec i ella coixa, com al llibret. Venen auques exemplars, amb les que pretenen convèncer don Pedro.

“Lo que importa es que su padre, el señor Pedro, al oírnos, por el aquel de las coplas que han de tener sentido, comprenda que por la fuerza no hay que casar a los hijos”. Capten l'atenció de la gent, que mig rient acaben aplaudint-los. El sergent rep una altra bufetada pel motiu abans dit. Surt la processó de l'ermita. Fidels amb ciris, camperols i gent senzilla, escolans i capellans pregunten i canten. Luz María resa davant el Crist a la creu:

*Jesucristo que, en la Cruz,  
clavado te viste un día,  
ilumina el alma mía  
y dame un rayo de luz.*

El text és idèntic al del llibret, encara que més abreujat.

### La mañana de San Juan:

Canvia l'escena. És la nit de sant Joan. Els vaquers són al voltant de la foguera. Entre ells el sergent, bevent. José Luis brinda per acomiadar-se de la seva terra.

Blasillo al pati de l'alqueria vigila els dos bessons. Hi ha un salt narratiu molt important ja que per tenir bessonada, al menys havien d'haver passat nou mesos. Blasillo té cura dels bebès mentre Inesilla està xerrant fora de casa.

Don Pedro se'n va a una cita amb don Esteban i deixa avís al mosso que tingui cura de la casa. Mentre, dones de dol entren a casa d'Ana, que ha mort.

José Luis i Luz María es troben a la cruïlla de les Tres Creus, que no figura a l'original. Ella afirma que fugirà amb ell. A casa li diu a Blasillo que se'n vagi, quedant sola. S'acomiada del seu xai blanc. El primer pla de la noia i aquest petit xai reflexa indirectament una imatge de puresa i tendresa o un símil iconogràfic de l'anyell diví. Mentre, don Pedro mira impacient el rellotge. Els dos enamorats són a la cruïlla disposats a fugir quan passa el seguici de l'enterrament d'Ana; Luz María evoca les seves paraules, entén que és un advertiment i finalment li diu que no a José Luis. La noia retorna a casa. Quan hi arriba, es troba amb don Esteban que la rapta, la puja al seu cavall i se l'emporta. José Luis sent els crits de la seva estimada i persegueix amb la seva haca don Esteban, rescatant la dona del cavall. Comença una baralla, però en aquell moment arriben tots: don Pedro, Inesilla. Aquesta escena del salvament té uns efectes visuals d'acció molt trepidants, encara que no s'assemblin de res al llibret. Don Esteban avergonyit fuig. Don Pedro agraeix a José Luis la seva acció i li ofereix la mà:

“Y a ti ya basta de guerra. La quieres. Eres honrado. La has salvado de sus garras. Y aún dudo. ¡Torpe sería! Las paces tras la batalla. Tuya es Luz María”, frases idèntiques al llibret.

Continua l'escena amb un pla general de la finca. Don Pedro els dona l'alqueria, però posa una única condició: “Que la pongais desde hoy por nombre *La Bejarana*”. S'acaba doncs, sense les frases finals del llibre, i obviant la lloança del jove vers Luz María, *la bejarana*.

### **XI.3. LA DARRERA ETAPA DEL CINEMA SILENT**

#### **XI.3.1. La versió teatral de *La hija del Mestre***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: LA HIJA DEL MESTRE</b>   |
| Tipologia: Drama líric de costums de pescadors canaris, en tres actes i en prosa |
| Llibret: Santiago Tejera Ossavarry   |
| Música: Santiago Tejera Ossavarry  |
| Estrena: Teatro Pérez Galdós – 16 de novembre de 1902                            |

El llibret manuscrit d'aquesta sarsuela es troba al Museo Canario. Inclou a la portada la fotografia de l'autor, el militar Santiago Tejera. De la partitura, queden les de faristol però en molt mal estat, cedides al museu per la família de l'autor. Malgrat aquesta mancança, queda sobradament justificat el seu interès per fer-ne una anàlisi exhaustiva.

#### L'autor:

A les primeres pàgines hi figura l'autor de l'obra:

“El militar Santiago Tejera, Músico Mayor del Regimiento de Infantería Canarias nº 2. Premiado con Medalla de Oro por la Real Sociedad Económica Amigos del País y con Diploma de Honor del Excmo. Ayuntamiento por mis trabajos literarios y musicales. Las Palmas de Gran – Canaria - Mayo de 1902. Estrenóse esta obra el 16 de noviembre del mismo año, con éxito extraordinario, en el teatro Pérez Galdós.

Este libro anula los anteriores, por haber sido corregido y aumentado. Septiembre de 1919. Firma de l'autor, que dedica l'obra al Señor Comandante, jefes y Oficiales de la Marina de Guerra y Mercante de la Provincia de Gran Canaria”.

Pel que es constata en aquestes notes preliminars, no és una obra única, sinó que en degué escriure d'altres.

L'autor també fa constar que *los vocablos faltos de ortografía, algunos de ellos extraños á la lengua castellana, son usuales en aquellos habitantes, según su manera de hablar pues pronuncian la cé y la z, como la s.*

És important aquesta data perquè ens trobem davant una obra lírica que conté en sí mateixa dades lingüístiques poc habituals, així com una important i variada inclusió de noms de peixos, de costums, de malnoms... i que denota una gran

coneixença de la forma popular de parlar. Les paraules canvien les *ces* i *z* s'han transformat en *esses*. Hi ha omissió de la *d* al davant de paraula; la conversió de la *h* en *j*, la *l* en *r*, etc.

### Personatges:

Principals: Rosilla; el Mestre, el seu pare; Panchito, el barber; Antoñillo, pretendent de Rosilla.

Secundaris: Juanete, Rascasio, Cho Canuto, Juana, Rita, la tia Chacarona. Vailets; la turrонера; cor de "chinchorreros", noies del barri.

L'acció té lloc al barri de "Los Barquitos", de San Cristóbal, a l'extrem sud de Les Palmes de Gran Canària.

### Acte I – Escena 1<sup>a</sup>:

Juana, veïna del barri, crida Rita perquè surti a xerrar amb ella, demanant-li que tregui fora el carrer el braser i l'olla. En una conversa plena de paraules en argot popular, parlen de Rosilla, la filla del Mestre, el més vell pescador del barri. Juana explica que va sentir escridassar el Mestre a la filla perquè aquesta s'ha enamorat de Panchito el barber. Son pare vol que es casi amb Antoñillo, fill del mestre de pesca Cristóbal, posseïdor del major nombre de llanxes de pesca del barri, d'un "chincharro"<sup>682</sup> i de la millor casa del veïnat.

Rita li comenta que hauria estat pitjor si la noia s'hagués encapritxat *de un trompitisca de la judiá, de los que viene aquí pa bujlarse de las muchachas (sic)*. Les amenaces del pare vers sa filla eren més que contundents: *Un día me van á ajumá las narices y te meto una tollina que vas á está en cama lo menos un mes*<sup>683</sup>. Segueix a continuació una escena divertida en la que Rita fa fora una gallina que ha pres per costum entrar a casa i aclofar-se al seu llit. Assegura Rita que l'endemà *le tuelso el piscueso* mentre Juana li demana que li guardi les plomes, ja que vol omplir un coixí.

### Escena 2<sup>a</sup>:

Juana escridassa la seva filla Mariquilla i li mana que deixi de jugar amb la nina, que el pare és a prop d'arribar. Continua cosint mentre canta:

---

<sup>682</sup> El mot "chincharro" correspon al d'un tipus de vaixell pesquer típic de la zona.

<sup>683</sup> Com es veurà al llarg de l'obra, la violència era un fet habitual en les relacions tant paterno-filials com entre els joves. En algunes escenes, Rosilla expressa veritable terror de ser ni tan sols trobada parlant amb algú que el pare no vulgui.

*La Vílgen de Las Angustias  
Tiene los zapatos blancos  
Que se los jiso San Telmo  
De las velas e un balco.<sup>684</sup>*

### Escena 3ª:

Surt el Mestre, pensarós, amb la pipa a la boca. Canta, mirant el mar:

*¡Ay! ¡ Que negra está la máa!  
¡Tan negra como mis penas!  
¡Ay! Mardito quié las causa...*

Al llarg de la seva llarga cançó es lamenta de la seva situació causada perquè la seva filla Rosilla no vol el pretendent que ell li ha triat, sinó el barber. Ell, home de mar, creu que és millor Antoñillo i no Pancho, que diu que ha enamorat sa filla perquè *es hombre leío y escribió; se sabe de memoria el “Catón”<sup>685</sup>*... Recorda la seva conversa amb Cristóbal, el pescador més acabalat del barri i jura *por la pletina é mis calsones que como la pille á solas con ella, le palto la cabeza como a un “marrajo”*. En aquell moment, passa la filla Rosilla que es troba amb ell.

### Escena 4ª:

El Mestre li pregunta on va, responent-li que a comprar el pa. La noia expressa el seu disgust perquè se sent tan vigilada. Ell li ensenya els punys i li recorda la darrera estomacada. Amb aquestes amenaces, se'n va.

### Escena 5ª:

Rosilla es queda sola i enceta una cançó en la que expressa el seu patiment: per una banda, voldria obeir el seu pare, casant-se amb un home que no estima; per altra, desitja casar-se amb Pancho, a qui estima de veres.

*Penitas que me matais;  
Dolores que mi alma oprimen,  
Timores que, un día y otro  
Mi pecho encendió afligen...*

Continua encomanant-se a Déu i a la Verge i prega el seu ajut. Després, en un monòleg parlat, expressa el seu dolor. Mentre s'eixuga les llàgrimes, arriba Panchito.

---

<sup>684</sup> L'autor concreta que es tracta d'una “malanguenya”.

<sup>685</sup> El *Catón* era un llibre emprat a l'ensenyament primari durant llargues dècades, que contenia en un gruixut volum totes les àrees. El sistema pedagògic emprat durant molt temps, consistia en aprendre's de memòria les diferents definicions.

Escena 6ª:

Pancho li demana quina és la causa del seu plor; ella, aterrida, li diu que se'n vagi, que tem que el seu pare els vegi junts. Pancho li reitera el seu veritable amor, que no vol res més que casar-se amb ella, que no parará fins que *el cura de Santo Domingo nos eche la bendición*. Rosilla li diu que son pare ha posat a casa seva una vella, la Chacarona, per a vigilar-la contínuament. Queden citats per l'endemà a la nit, després dels focs d'artifici de les festes patronals de San Cristóbal.

Escena 7ª

Arriben el grup de pescadors format per Antoñillo, Juanete, Rascasio i altres, amb els estris propis per a calar el "chincharro". Es posen a cantar a cor:

*¡Qué güena la máa!  
¡Qué güena saldina  
poemos pescá!*

Continua després sol Antoñillo que es lamenta del desamor de Rosilla. El grup de joves planeja com divertir-se a la festa a casa de Cho Canuto, menjant arròs amb llet i omplint-se com un "peje-tamboril". A més planegen tancar els llums i al primer "trompitisca de la judiá", és a dir, a qualsevol jove de ciutat, colpejar-lo. A Pancho volen embetumar-lo. Continua un diàleg entre ells sobre què estrenaran. Un d'ells diu com a gran novetat que es posarà sabates i altre li respon que no ha farà mai més pel mal tràngol que va passar. Després, demanen a Antoñillo que canti una "isa barquera"<sup>686</sup>, encara que no portin instruments (vigüelas) per acompanyar-lo:

*Yo me bautisé en la máa  
Y mi padrino fué un "zalgo":  
Mira, si valgo ó no valgo,  
Ya lo pues consierá...*

Continuen cantant i acorden que l'endemà organitzaran "la parranda".

Escena 8ª

Arriba el Mestre i els renya perquè encara no s'han fet a la mar com altres chincharros. Els joves se'n riuen d'ell i li diuen que ell és vell i ells joves i només tenen dos dies a l'any per fer gresca. Després d'això, se'n van a la mar. Amb això es clou el primer acte.

<sup>686</sup> La "isa" és una cançó popular de les Illes Canàries.



### Acte II, escena 1<sup>a</sup> i 2<sup>a</sup>

El Mestre canta altre cop els seus dubtes sobre que ha de fer amb la filla, mentre ella canta també els propis sobre l'obediència paternal o l'amor que sent per Pancho, acabant en un duo:

*Pena atrás que me atolmenta  
Día y noche, sin sesá  
Calma ya, calma y no güelvas  
Mis ensueños a tulbá...*

El Mestre repeteix a la filla que no pensa consentir els seus amors amb Pancho, que serà la causa del seu deshonor. Rosilla assegura per la mare morta, que els seus amors són purs i que el noi pensar casar-se. El Mestre l'amenaça altre cop amb pegar-la. Arriba gent i s'atura.

### Escena 3<sup>a</sup>

Arriba un grup de gent, homes, dones i criatures, amb cistells grans per a recollir el peix que portin les barques:

*Pa cogé la saldinita  
que abundante, cira la máa.  
La que sobre de la venta  
que se jase en la judiá  
asaita en el brasero  
y con papas sancocháas.*

Miren com arriben les barques de pesca i s'acaba l'escena.

### Escena 4<sup>a</sup>

El Mestre arriba fins el grup i recorda els temps de joventut, quan arribava amb la barca plena de peix. La gent s'arromanga per entrar a la mar i ajudar a estirar la barca, afanyant-se per evitar que es tombi i es perdin les sardines. Tots es donen pressa per omplir els cabàs i prendre la seva part. Antoñillo s'apropa a Rosilla, que li diu amb cert rebuig per com amic sí que el vol, però no com a promès, a la que segueixen els retrets per gelosia d'Antoñillo. Juana i Rita comenten aquest fet, assegurant la primera que si arriben a casar-se per força –fent un gest evident – trairà al seu marit amb qui estima. El Mestre se'n va desitjant-los bona festa, ja que ell no pensa anar-hi. Juana li diu que s'hi tocarà bona "música melitá" però ell expressa el seu desinterès. Amb el comiat de tots, s'acaba l'escena.

### Escena 5<sup>a</sup>

Antoñillo recorda a Juanete i Rascasio que l'endemà han d'anar a ajudar a Cho Canuto per guarnir amb enramades la plaça. Arriben un grup d'homes i dones que canten a cor:

*Y cuando el día del Santo  
haiga entrao la prosisió  
almaremos, luego, el báile,  
en casa del mandaó.*

Amb aquest cor, s'acaba l'acte segon.

### Acte III, escena 1ª

A la plaça de San Cristóbal, hi ha Antoñillo i els seus cosins que estan ajudant, amb altres vailets a adornar la façana, les parets de l'església i la plaça. Cho Canuto mentre fuma la pipa, els dirigeix, expressant la seva intenció d'emular el "mandador" de l'any passat. Els joves pregunten on ha encomanat els focs d'artifici, mentre pengen els fanalets de paper i de vidre. El grup de vailets es barallen i són separats per Cho Canuto. Antoñillo s'enfila fins el campanar per a penjar la bandera; després, admiren com ha quedat tot. Cho Canuto fa el comentari de que després diran els de la "judiá" que els "roncotes" no tenen gràcia per a arranjar les festes. Mutació d'escena.

El Mestre demana a la tia Chacarona, la vella que ha recollit a casa, que li expliqui fil per randa el què ha vist. Aquella li diu que Rosilla surt el vespre de casa per a trobar-se amb Pancho. El Mestre assegura que Rosilla ho pagarà car. La Chacarona li demana que no li faci mal; que també ho va dir a Antoñillo i que aquest la va seguir fins als porxos de la plaça, on es trobaven tots dos. Lamenta haver-ho comentat, responent-li el Mestre que si no li hagués dit, també hauria rebut ella, dient que *te escancho como a una araña negra*. Amenança que amb el rem que ja no pot fer servir per remar, li esclafarà el cervell a aquell que li robi "la millor flor del meu hort".

Mutació d'escena, que ens situa a la plaça de San Cristóbal, amb la banda militar i tot a punt per a la festa. Els joves mariners i les noies del barri canten a cor, lloant el patró i la festa. Cho Canuto dóna els "visques" pertinents al sant, al barri, a ell mateix... Encenen els focs. Les mares fan sortir de sota els petards els seus fills, sense massa èxit. Tots lloen els focs. Cho Canuto demana al director de la banda que toqui música per ballar, que deixi la música "fina" per la "judiá". Antoñillo demana a Juana i Rita que ballin amb ell, cosa que rebutgen ja que estan casades. Cho Cantuo, després de que el jovent ha ballat una polca, comenta que no li agraden aquests balls perquè això d'arrapar-se un home i una dona com si fossin una paparra... Com que es reprenen els focs, els nens volen tornar-hi

amenaçant-los Juana i Rita amb estomacar-los. La torronera ven torrons a la Juana que li paga amb una moneda falsa<sup>687</sup>. Amb un pasdoble que toca la banda, s'acaba aquesta escena.

### Escena 2<sup>a</sup>

Antoñillo, Juanete, Rascasio, Cho Canuto i els homes, s'han quedat a la plaça. Tots parlen del bé que ha sortit tot. Van desmuntat els adornaments. Cho Canuto demana si han portat les “vigüelas” – guitarres- i els ofereix beguda:

*Vilgen de la Peña  
Reina y soberana  
Dáme tus auxilios  
No te pielta mi alma...*

Continuen cantant fins que desapareixen d'escena.

### Escena 3<sup>a</sup>

Arriba Panchito amb cert temor, al lloc on s'ha citat amb Rosilla. Canta:

*Suspiros de mi alma,  
Congojas de mi pecho,  
Decidla que, deshecho,  
La espera aquí su bien.*

Arriba Rosilla que li expressa el temor de que el pare, a qui ha notat molt recelós aquell vespre, sàpiga que es veuen i diu que tem *que me mate de un jachaso*. Panchito li demana que no tingui por però ella li diu que va veure la vella Chacarona parlant amb Antoñillo. Panchito respon que entén que el seu pare la vulgui casar amb el més ric pescador del barri però que al final triomfarà el seu amor. Comença un preludi al que segueix un duo amorós. Pancho deixa ben palès el seu noble i cast amor, demanen al cel que els protegeixi i acaben proclamant el seu amor. Pancho li proposa que marxi amb ell, que així no quedaria més remei que deixar-los casar, però ella li diu que preferiria perdre la vida abans que la virtut. Mentre, d'amagat el Mestre ha sentit la darrera part del diàleg.

### Escena final

Enfollit pel que ha sentit, sense dir paraula, s'apropa, li dóna un fort cop de rem al cap a Panchito, que cau mort. El Mestre fuig corrent. Rosilla reconeix son pare i

---

<sup>687</sup> La moneda dita “perra” tenia aquest nom popular per assemblar-se més l'animal representat a una gossa que a un lleó.

alça el cap de Pancho, adonant-se que és mort. Davant la desgràcia Rosilla crida desesperada ajut, mentre al fons sona la música alegre dels joves amb les seves guitarres, amb la veu d'Antoñillo. Rosilla clama venjança, dient que matarà a aquest per haver estat la causa de la desgràcia, però s'agenolla proclamant el seu perdó per a que Déu perdoni a Pancho i l'aculli, caient després desplomada damunt el cos de l'estimat. Teló.

#### Característiques de l'obra:

Com a moltes d'altres de l'època, la definició escollida per a l'obra és la de "drama líric". Ens trobem, en efecte, davant una sarsuela que conté tots els elements que propiciaran inevitablement, el drama, com a *Carceleras*, *La Dolores...*

El tema que planteja és el de l'autoritat paterna per damunt la decisió de la filla de casar-se per amor. La noia, la mare de la qual és morta, com tantes altres sarsueles, és pressionada per son pare a casar-se amb el fill de l'home més acabalat del poble de pescadors, el millor del clan. Però l'amor vers una persona de classe social distinta, portaran a un final tràgic. Es tracta, novament, de l'eterna rivalitat entre el món rural – en aquest cas, el de pescadors – amb el de la ciutat. Els primers veuen en els segons un perill perquè temem que els prenguin, els ensarronin, se'n riguin o pitjor, els festegin les noies, amb la xacra posterior que pot comportar vers la família de la noia ofesa i abandonada. Continua, doncs, el tema de la defensa de l'honor familiar dipositat en la donzella.

Un altre aspecte a remarcar de la sarsuela, és la contínua mostra que es fa de la violència exercida en tots els nivells: la del pare vers la filla, a qui ha pegat en reiterades ocasions; hi ha frases que fan esfereir: Rosilla diu a Pancho que tem que son pare "la mati d'un cop de destrat"; el Mestre vers la vella, perquè no l'ha avisat abans; les mares vers els fills, senzillament perquè juguen en la nit de revetlla; Cho Canuto contra el grup de vaillets i aquests, entre ells per una veritable bajanada, com és la d'ostentar qui és més agosarat. També Antoñillo i els seus amics contra els qui venen de la ciutat a la seva festa; contra un altre, Pancho que no és de la seva classe... La violència és un fet habitual en la relació d'aquest grup social, fins i tot quan les dones s'empenyen per omplir primer el cabàs amb peix.

Així mateix és destaca és l'absència del personatge còmic o caricato. Potser assumeix una mica el paper Cho Canuto, però no està prou definit. Algunes escenes suposadament còmiques són la de la baralla dels vailets o la de torronera estafada, però són breus i mancades de veritables elements còmics.

### **XI.3.2. La versió cinematogràfica de *La hija del Mestre***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: LA HIJA DEL MESTRE</b>  |
| PRODUCCIÓN: Gran Canaria Film, S.A.   |
| NACIONALITAT: Espanyola   |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1927   |
| DIRECTOR: Carlos Luis Monzón  |
| ARGUMENT: adaptació de la sarsuela de Santiago Tejera Ossavarry   |
| GUIÓ: Carlos Luis Monzon  |
| FOTOGRAFIA: Juan Pérez  |
| LABORATORIS: Gran Canaria Films S.A. <sup>688</sup>   |
| PAS: 35 mm.   |
| DECORATS: Néstor de la Torre  |
| ESTUDIOS: Gran Canaria Films S.A.   |
| LOCALITZACIONS: Les Illes Canàries – San Cristóbal  |
| DISTRIBUIDORA: Distribuidora Exclusiva para las Islas Canarias Andrés Hernández – Las Palmas  |
| METRATGE: 1447 metres   |
| ESTRENA: Cinema Royal, Las Palmas, 3 d'abril de 1928  |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca Canària i de Madrid   |
| INTÈRPRETS: María Luisa Padrón (Rosilla), A. Pulido (El Mestre), Francisco Quintero ( Panchito el barbero), Francisco González (Antoñillo), María Teresa Fanjul (la Chacarona), J.Rodríguez Iglesias (Cho Canuto), D. Tejera (Juana), A. Díez de la Lastra (Rita), J. Castellano (Rascasio), R. Díaz (Juanete), E. Vernetta (María del Rosario), María del Castillo (la turroneira) |

Comença el film amb el rètol anunciant les característiques del film, idèntic a la manera que el qualifica la sarsuela: “Drama lírico de costumbres de pescadores canarios”, deixant palès que la música i lletra són obra de Santiago Tejera Ossavarry. Segons informació donada pel Museo Canario, del que fou la partitura resta només les parts de faristol però no hi ha cap evidència que es fes alguna adaptació especial per a la seva projecció cinematogràfica. Aquesta segueix, en

<sup>688</sup> Algunes dades que no estan al suport del film, extretes del *Catálogo del cine español 1921-1930*

bona part tan fidelment la sarsuela, que és molt probable que també s'interpretés seguint la partitura original, amb alguna que altra llicència.

A finals d'aquesta dècada, es denota una imperiosa necessitat que els films "parlessin". És impressionant el nombre d'intertítols tant descriptius com els que corresponen a la part parlada: són 147 en total. Realment, devia resultar una tasca feixuga seguir un film d'aquestes característiques.

Després de presentar l'autor i quadre escènic, continua, com és habituals de molts films de sarsuela de l'època, amb una panoràmica general i en detall del lloc on se situa el drama, constituint-se enguany en documents visuals molt interessants. En aquest, és una veritable dissertació geogràfica i espanyolista, vinculant, sens cap mena de dubte, la seva pertinença a la Corona de Castella, redactada en forma de rètols seguits.

" (1) Es en la Gran Canaria, província de Las Palmas (2) la que contemplada a vista de pájaro, se nos presenta como una enorme montaña circular que brotara de improviso desde las profundidades del Océano por (3) efecto de una poderosa convulsión volcánica en medio del grupo a quien da su nombre. (4) Se levanta desde el fondo del Atlántico, bajo un cielo azul purísimo, llevando en su seno el precioso gérmen de todos los frutos y todas las flores que producen las más opuestos climas. [Vista aèria de l'illa] (5) Al imprimir los siglos su profunda huella, sobre la volcánica superficie, llegó a cubrir de tierra vegetal sus lomas de redondeado contorno, convirtiendo montañas, de negra lava en un vergel de naranjos y platanares, de jazmines y de rosas. (6) El progreso va dejando sentir su acción poderosa y es hoy su gran puerto, tanto naval como aéreo, visitado por naves de todas las naciones... [Vista general del port, un nen fent de pescador... varis vaixells, alguns d'ells de gran tonatge, i també de viatgers. Un avió sobrevola l'illa, creuant el mar davant la vela] (7) que atiende su comercio y civilización, por el Archipiélago afortunado, bello florón de la Corona de Castilla. [Pla detall de l'escut]. (8) Hacia el extremo sud de la ciudad... [vista, amb caché, del poble, gent al passeig, de palmeres, carrer principal amb vehicles i edificis elegants, carruatge tirats per cavalls, trolebús. Un altre caché rodó emmarca un bell edifici. L'església parroquial, cases amb balconades típiques d'estil canari]. (9)...está el pintoresco barrio de San Cristóbal. (10) Y en él, un pequeño caserío: "Los Barquitos" compuesto de gente de mar. [Com que la filmació és real, no un decorat, impressiona com n'eren d'humils els barris de pescadors, cosa que connecta plenament amb l'esperit de la sarsuela encara que, no ho oblidem, fou escrita el 1902.

Vint-i-cinc anys després, la semblança amb l'època en que fou escrita permeté un rodatge d'exterior sense decorats. Tot continuava gairebé igual]. (11) Rosilla, la muchacha mas guapa y honrada del barrio (M<sup>a</sup> L. Padron) [pla de la noia rentant la roba en un cubell] (12) ...que padece de los amores de Panchito, el Barbero (F. Quintero). [El noi tocant la guitarra. A diferència de la sarsuela original, el presenta com un noi una mica indolent, cosa que no és en absolut a l'original. De fet, molts arguments de sarsuela identifiquen el personatge del barber amb un noi de costums amoroses més aviat lleugeres. I tocant la guitarra, de manera despreocupada, quan a la sarsuela no surt en cap moment; al contrari, qui ho fa és el pescador Antoñillo]. (13) por la oposición del Mestre, violento y testarudo y algo interesado, pero de corazón noble y generoso para su hija Rosilla (A. Pulido). [Pla de l'actor, abillat amb el típic vestit de pescador canari. També és curiosa la dignificació que pretén del Mestre, que no sols com descriu l'obra original sinó com es veurà en la trama, és un home enormement violent i interessat, veritable representació del "padre, padrone" a ca nostra]. (14) ...a quien quiere casar con Antoñillo, hijo de su compadre Cristóbal, que es hombre de la mar como sus ascendientes; tiene media docena de lanchas, un "chincharro" y la mejor casa de la vecindad" (F. González). [Aquí rau el veritable interès del pare, també curiosament, com moltes sarsueles, vidu: casar la filla amb qui té millor dot, amb un de la seva classe social i no un perdulari de ciutat. Encara que la pretensió del film hagués estat presentar-lo com un jove senzill i honest, s'anirà veient com no és més que un noi gelós, agosarat i primari, com la resta dels seus amics].

15. En uno de los mas pobres y pintorescos lugares del barrio, vive la señora Rita, buena madre pero algo chismosa (A. Díez de la Lastra). [El terme "pintoresc" equivalia a la veritable pobresa que evidencien les imatges]. (16) Hacendosa, trabajadora y buena, pero amiga de saber de vidas ajenas como su vecina, es la señora Juana (D. Tejera).

Aquí s'inclou un primer fragment cantat per donya Juana que en realitat canta més tard la filla d'aquesta:

*La Virgen de las Angustias  
Tiene sus zapatos blancos...*

17. ¡Vecina Rita! ¡Aaa vecina Rita!. (18). ¿Que jase Señora? Saque el bracero (sic) pa fuera y venga acá que tengo que contarle.

[Es veu amb els següents intertítols que fa referència a la discussió del Mestre amb sa filla].

19. No se empeñe padre, no se empeñe, que me está quitando la vida con tantos pesares. (20) Pues te has de casar con Antoñillo el de mi compadre Cristóbal, porque un día, se me van a ajumar las narices, y te pego una tollina. (21) Quiero a Pancho y me casaré con él o no me caso.

22. ¡Pobrecita! ¡Muy mala vida va a llevar si se empeña en aferrarse al trinquete!

[A través d'aquestes frases de Rosilla, es presenta una noia capaç de plantar cara al pare, cosa que a la sarsuela no és així; ben al contrari, li suplica però li té por. Als intertítols 23,24 i 25 té lloc l'escena de les veïnes amb la gallina, idèntic al text de la sarsuela, així com el 26, en que la mare renya sa filla que juga amb una nina].

27. Una nube negra, cargada de malos presagios, ha ensombrecido aquel hogar, antes tan feliz. (28) El Mestre pasea lentamente por la orilla del mar, preguntando a su consejero de toda la vida la causa de tan injusto castigo.

29. Cançó del Mestre

*¡Ay que negra está la mar!,  
¡Tan negra como mis penas!*

amb el text idèntic a la sarsuela, però del que només es canta la primera estrofa. Una altra diferència rau en que aquí està escrit en llengua castellana correcta, sense els localismes de l'original.

30. Entre tanto, allá, casi al otro extremo del barrio, la gente joven comenta, entre risas y algazaras, el enorme juergazo que van a correr el día del Santo. [El grup de joves pescadors, asseguts al terra, parlant de la roba que estrenaran en sengles intertítols 31 i 32. Segueix un número tancat de cor de pescadors, que a la sarsuela està molt més endavant, que correspon a l'escena 7ª]

*¡Que güeno está el tiempo!  
¡Que güena la máa!..*

33. Mentre, el Mestre continua la seva cançó sol, mentre els pescadors adoben les xarxes, en una altra estrofa:

*¡Tromba marina formada  
de pasiones y miserias...*

34. Rascasio y Juanete, consuelan a Antoñillo que lleno de despecho, les cuenta la causa de su tristeza. (35 i 36) proposta d'emborratxar-se i organitzar un sarau la nit de la festa.

Rosilla es topa amb el seu pare (37, 38, 39 i 40), té lloc el mateix diàleg que a l'original en que la noia es queixa de la vigilància a la que la sotmet el pare i ell li mostra, amenaçant, els punys. (41) *No teniendo a quien confiar sus penas, al pasar por el templo, Rosilla entra a rogar a la Virgen interceda en sus amores y ablande el corazón de su padre.* A l'original, la noia es retira però no entra en cap església. El director emprà un recurs fotogràfic en emmarcar la cara de la noia, amb un vel envoltant-li el cap, talment com una *mater dolorosa*, captant els seus



ulls plorosos, foren molt efectius <sup>689</sup>. La romança cantada pren la part final de l'original:

*¡No mas penas, Dios piadoso!  
¡No mas penas Santa Virgen!*

43. Els joves mariners continuen les seves tasques, esmentant Antoñillo que els convida a casa seva a prendre una copa i que després aniran a ca Cho Canuto, el prioste de l'any i que s'ompliran la panxa d'arròs amb llet com un peje-tamboril.

44. Rosilla continua a l'església cantant

*¡Ay Virgen de la Soledad!...*

text inexistent a la sarsuela. (45) Surt la noia de l'església, més consolada. (46) *La Chacarona, vieja recogida en la casa, es la encargada de vigilar ahora, los pasos de Rosilla*. La caracterització de la vella és molt teatral, la presenta talment com una bruixa.

47, 48 i 49. En un salt d'escena, retorna als joves pescadors, que demanen a Antoñillo que canti una "isa". Aquest respon amb idèntiques frases que a l'original, que cantarà la isa que li va ensenyar son pare una nit de lluna:

*Yo me bauticé en la mar  
Y mi padrino fué un sargo...*

Aquí, el jove canta acompanyat d'un guitarró mentre a l'original, els amics li demanen que canti encara que no porti cap instrument. 50 i 51. Continua cantant Rascasio.

52 i 53. La vella segueix a Rosilla. "Cargando con el peso de sus años y de sus huesos, busca los medios de confirmar sus sospechas".

54 i 55. Els joves continuen cantant quan de sobte arriba el terrible Mestre. (56) "Y el entusiasmo fué cortado por la inesperada presencia". (57). ..que no és altra que el terrible Mestre que els esbronca: "Jastarora estan aquí, ¡concio!" .Mentre Rosilla entra a comprar i se'n va.

58. A diferència de l'original, que els promesos es troben per festejar al pedrís proper a la plaça del poble, aquí els va citar-se en una fortalesa abandonada, sens dubte, de més efecte visual. La Chacarona els espia. (59) Rosilla li diu que se citaran allí després de les festes del barri, quan a l'original ho fa el mateix

---

<sup>689</sup> Aquest recurs d'emprar el primer pla de la noia plorosa i desconsolada, embolcallada com una *mater dolorosa*, s'utilitzà reiteradament en altres sarsueles filmades, com *La Bejarana* de la mateixa dècada.

vespre, després dels focs. No hi ha la declaració d'amor sincer i honest que a la sarsuela fa el jove Pancho. S'acomiaden fins la nova cita.

60. "Al atardecer, el alegre Cho Canuto esperaba a la comisión integrada por entusiastas jóvenes del barrio". A manca de personatge còmic, habitual en moltes sarsueles, el film li atorga aquest paper.

61 i 62 Cho Canuto, fumant amb pipa i tota la colla de petits i joves que, sota la direcció del primer, adornen la plaça. 63, 64, 65 i 66 té lloc la baralla dels vailets pel motiu *de quien se atreve a quitarle la pajita del hombro...* els nens són separats per Cho Canuto, que els pega amb un bastó. (67) Un cop acabada la baralla, es procedeix a continuar la tasca. 68 i 69, Cho Canuto s'enfada perquè li trenquen un fanal; Antoñillo comenta que quedaran millor que la festa de la *Catumba*. 70. "¡Ah, caracho! ¡Si se me olvidaba la bandera! Búsquenla por ahí y traiganla acá pa que Antoñillo la amarre a la cruz".

71. "Al amanecer, el tradicional vigía anuncia el paso de una "manterío" de sardinas". [Aquesta escena té un gran valor documental, ja que es veu com s'ho feien per avisar-se de l'arribada de peix; l'esmentat vigia fa onejar una roba del damunt de les runes de l'antiga fortalesa].

72, 73 i 74, El Mestre insta els joves a partir a la pesca, ja que si no la sardina se *vá pa Telde*. Mentre roman a casa, diu a sa filla que miri l'arribada del "chincharro" d'Antoñillo, farcit de sardines, que amb el temps ningú serà com ell pel que fa a la pesca. (75) "En lo tocante a buscar marido, yo debo ir por donde me empuja el corazón. ¿Porqué no me deja en libertad, padre?", contesta Rosilla. El film, rodat vint-i-cinc anys després de la seva estrena lírica, planteja una noia amb més gosadia, més reivindicativa de la seva llibertat que no a l'original, submissa i espantada.

76 i 77, escenes de l'arribada dels pescadors, de l'ajuda de dones i nens a arriar-les fins la platja, i posterior repartiment del peix. 78,79 i 80, tothom celebra la pesca, pren la seva part, sabedors de que aquell dia ningú no es quedarà sense "caldero", mentre criden "¡Avemiria! ¡Avemiria!". Juana i Rita s'apropen. 81: El Mestre, veient la felicitat de tots, sent nostàlgia del passat quan era ell qui portava el "chincharro" ple de peix: "La envidia me roe las entrañas por no sentir lo mismo; los años me pesan como balas de cañón y me hacen ver todo de color de alquitrán".

82. Antoñillo aprofita l'ocasió per a demanar a Rosilla si s'ha pensat bé la seva proposició rebent la reafirmació en la negativa d'aquesta.

83. Després de que cadascú ha pres la seva part, la resta és portada a vendre.
- 84, 85, 86 i 87, diàleg mentre Juana i Rita tornen a casa, criticant entre riota les dones que, casades per força, falten a llurs marits posant-los *como un siervo*.
88. La Chacarona i Antoñillo parlen *Unidos la perfidia y los celos, empieza la rodar la murmuración*. Rosilla els veu.
89. *La verbena*. (90). “La algazara y carreras de la chiquillería, anuncia la llegada de los músicos”. [Al film no es tracta d’una banda militar, sinó d’una comparsa de cinc músics. Un altre fet que veurem és que l’escena té lloc de nit però en canvi, el rodatge es va fer de dia. Només hi ha una breu filmació d’una roda de focs d’artifici].
- 91 i 92, descriuen l’ambient festiu. 93 i 94, pregunta a Cho Canuto: “¿A quien le encargó los fuegos, viejito?- A Cho Gabriel, el de Guanchía”.
95. Mentre, el Mestre també té un moment de fantasia, evocant la imatge d’ells tres resant el rosari. 96. “Cuando rezo el “rosairo” con ella, me parece un Angel del Cielo”. [Aquesta frase serveix com a pretext al director a fer transformar la noia en àngel, mitjançant un senzill trucatge. No figura en absolut a l’original].
97. Chó Canuto dóna els preceptius visques: “¡Viva San Cristóbal bendito!, ¡viva la gente del barrio!, ¡vivan los murguistas!”. 98, 99 i 100, Antoñillo busca parella amb qui ballar i demana a Rita i Juana, que s’hi neguen: “Las mujeres casadas no servimos pa estos trotes”.
- 101, 102 i 103. La torronera, amb una caixa i unes balances, ventant les mosques i convencent les dones per a què comprin un torró a llurs fills.
104. Aquesta crida: Oiga, ¡cristiana!... Esta “perra” no pasa. Mírela bién, que es Felipina.
- 105 i 106: Acabada la revetlla, la “comissió” es queda per celebrar l’èxit i a beure.
107. Antoñillo demana que beguin primer els altres: *No ¡concio! Beban antes ustedes*. (108) Afegeix Cho Canuto que mentre li’n deixin una mica per anar alegre a casa seva i provar sort amb la muller, ja en té prou. 109 i 110: El grup d’amics se’n van a recórrer el barri, amb Antoñillo a la guitarra al davant. Segueix un pla detall de la data de 25 de juliol en un calendari. (111) *Santiago Apóstol, Patrón de España. Celébrase también San Cristóbal, patrón del barrio* per si quedava algun dubte de la pertinença de les illes a l’Estat espanyol. (112) [Es veuen els edificis de la capital engalanats, així com la Capitanía Militar amb els soldats. Es trasllada el pla detall de la campana de la catedral al poble de San Cristóbal].
- 113 i 114: A continuació, es veuen imatges de la sortida de missa de l’església del poble, dels sants portats sobre passos, engalanats amb flors, amb tot el seguici corresponent i la gent del poble mirant-ho.

115. “Desafiando todo peligro, Panchito abandona su trabajo, dispuesto a hablar su novia después de misa”.

116, 117, 118, 119 i 120. El Mestre sembla haver-se distret de la preocupació de Rosilla i fuma tranquil evocant, a través d'un *flash-back* imatges del festeig amb sa muller, la petita Rosilla... però pren forma dins el seu cap la filla abraçada per Pancho exclama (121): “Pero no será ¡rayo! Sino con gente de la mar como los suyos”, tornant a aflorar els seus sentiments de domini.

122. Rosilla, mentre, es troba amb Panchito i le demana que no aparegui pel barri la nit, que se sap observada per la Chacarona. Antoñillo els veu i els segueix.

123. Es troben a la platja i es barallen. Perd la baralla Antoñillo que jura venjar-se.

124. Va a casa del Mestre i li diu que ha vist la filla amb Pancho. Això fa enfurismar tant el Mestre que pensa que potser ha anat massa lluny. A dins la casa, la vella Chacarona aspira *rapé* que treu d'una capseta de sota la faldilla. El Mestre l'esbronca de mala manera.

125. “Si lo que vas a decirme es la pura verdad mato a ese perro; te lo juro por San Telmo; pero si es mentia, te corto la lengua pa casnaa”. (126) La vella, esporuguida, li explica que ha sentit la noia sortir perquè ella no dorm bé. Temen que pegui Rosilla, li diu que la seva boca hauria continuat tancada de no ser per Antoñillo. El Mestre la colpeja i la fa caure.

127. Dolgut, canta “Yo lloro, pero quien sabe si esta lágrima que me ha escladao la cara, barrunta un “chalco” de sangre”.

129 i 130: Festes del barri, amb llurs famílies i gent de ciutat.

131. Antoñillo ha pres la decisió d'oblidar les seves penes amb un fet molt habitual: bevent amb els amics.

132. Sortida solemne de la processó: interessant la composició del veïnat, amb guàrdies municipals, autoritats... El pas amb Sant Cristòfol, la Verge...

133 i 134. Alegria del “priosto” de l'any, Cho Canuto i el pla detall de la imatge del sant, posen fi a l'escena. 135 i 136. Després de la processó, continuen la gresca, guitarra en mà i bevent tant com poden.

137 i 138. Pla detall dels rellotges assenyalant la mitja nit. El Mestre pendent de la filla, la Chacarona neguitosa i Rosilla, esperant el moment oportú de sortir.

139. “Ciego de ira, convencido ya, busca el medio de lavar su supuesta deshonra”. El Mestre agafa un ganivet, Rosilla es tapa amb un mantell i surt i Pancho l'espera impacient, al carrer. 140. El vell pescador pren de dins la barca un rem i segueix la filla.

141. “Dando fin con sus gracias y bromas de mal género, a los bailes, único vestigio que queda de la fiesta”. El trio d’Antoñillo segueix la ronda.

142, 143 i 144. Rosilla arriba al punt de trobada amb Pancho: el pedrís de la plaça. Aquest pateix per la tardança però no canta cap cançó com a la sarsuela. Afegeix ¿Porqué tu padre no se compadecerá de nosotros? (145) Rosilla li diu que no hi ha qui li pugui fer creure en les rectes intencions del seu festeig. Darrera la tanca apareix el Mestre que la segueix mentre troba un lloc adient per saltar-la. S’apropa a la parella i sense dir res, li clava un cop tant fort de rem al cap del jove, que cau mort. (146) Rosilla crida: “¡¡Virgen Santísima!!, ¡¡Mi padre!!” Retorna al lloc on hi ha Pancho mort. Sent al lluny cantar a Antoñillo, el causant de la desgràcia i el maleeix, desitjant venjar-se.

(147) El grup, ignorant del què ha passat, continua cantant:

*Si piensas que tengo pena,  
No tengo pena maldita,  
Que la mancha de la mora  
Con otra verde se quita.*

Cançó de rondalla que posa d’evident el que pensa Antoñillo de l’amor que sentia per Rosilla. La desesperació d’ella és tan gran que cau sense sentit al costat del seu estimat. No queda clar si morta o desmaiada. Manquen els rètols de fi.

### Característiques del film

La primera i més evident és la supressió del llenguatge amb els localismes propis del poble on estava inspirada la sarsuela. Al llarg dels nombrosos intertítols de l’obra, en trobem alguns, però són ben escadussers. De fet, al rodar-se aquest film per a ser exhibit a les ciutats, no hauria estat adequat ni comprensible la manera com estava escrita l’original.

Un altre aspecte, és que no hi ha els noms pejoratius per a la gent de ciutat, com el de “trompitiscas” que sí apareixen al llibret. Tampoc hauria estat adient en exhibir el film als cinemes de ciutat que hi apareguessin aquests noms ofensius.

La qüestió que comporta més confusió és la dels intertítols. Al llarg del film, amb 147 intertítols, apareixen dos models d’emmarcamemts que són usats d’una manera poc clara i definida. Per exemple, podrien correspondre un model a les parts cantades i l’altre a la narrativa, però no és així.

El model que definirem com A, té unes garlandes de cinta entrelaçada que culmina amb un llaçada al centre superior del mateix. La lletra no té mai el mateix tamany; si hi ha poc text o aquest és una frase exclamativa, el cos de lletra és més gran i ocupa tot l'espai; si és més narratiu, amb més text, la lletra s'empetiteix. Les lletres inicials són molt adornades, amb cert regust encara modernista.

El model B té un emmarcament de tipus floral, de flors més petites. Algunes inicials també presenten decoració. Les lletres també són més petites.

El que és confós és l'ús que es fa de l'un i de l'altre. Per exemple, a l'inici del film s'empra el model A per a presentar l'autor, la producció, etc, però en canvi el B per al quadre escènic; després, per a la presentació individual es tornarà al model A.

Tampoc és clar l'ús les parts cantades. Per exemple, la senyora Rita canta al començament una "isa" mentre cus. S'empra l'emmarcament A. Quan canta el Mestre, el B. Quan torna a cantar aquest, l'A. Pel que fa a Rosilla, en una mateixa intervenció cantada quan entra a pregar a l'església, primer s'empra l'A i al final, el B. Al rotlle 4, on hi ha més acció i narració, es fa servir més el model B, però en la part parlada de Chó Canuto, s'usa el B. El que sí es pot afirmar és que en els intertítols que contenen descripció d'acció, domina l'emmarcament B, encara que no sempre. Vist això, resulta realment molt difícil definir quines foren les premisses adequades per a decidir quin es posava a cada moment.

#### Similitud amb la sarsuela original

Els personatges són força fidels a la descripció que se'n dona al llibret, amb certs matisos. Rosilla, la protagonista, al film és una noia més resolta, capaç de contradir son pare, encara que amb por, mentre que al llibret és una noia sotmesa i esporuguida. El Mestre es manté força en la línia original, home violent i dominant, adust, que vol imposar la seva voluntat de pare i patró. Pancho encara que a l'inici pot donar lloc a entendre que es tracta d'un noi indolent – les primeres imatges no són del barber fent la seva feina, sinó tocant la guitarra – evoluciona i és presentat com un noi de ciutat, enamorat i respectuós. No té cap part cantada assignada, cosa que sí té a l'original. Antoñillo se'l presenta com un noi honest i treballador però en canvi, a mesura que avança el film, es denoten alguns aspectes d'ell poc clars: és violent (es baralla a cops de puny amb el rival); venjatiu, ja que li diu al Mestre més del que ha vist de Rosilla i que portarà al fatal desenllaç; bevedor i fatxenda, sabedor que és el fill del més ric del poble. Sobretot

al final, quan va cantant pel poble que ja no estima Rosilla, que una “móra és treu amb una altra”.

Cho Canuto té un paper de graciós que no té a l’obra original, i acostumats a la presència d’aquest tipus de personatge, se li va atribuir més riotes que les que li corresponen. Juana i Rita, les típiques veïnes xerrameques, sempre pendants de tothom.

### **XI.3.3. La versió teatral de *Moros y cristianos***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>MOROS Y CRISTIANOS</i></b>  |
| Tipologia: Sarsuela de costums valencians en un acte, dividida en tres quadres |
| Llibret: Maximilià Thous i Elíes Cerdà   |
| Música: José Serrano   |
| Estrena: Teatre de la Zarzuela de Madrid – 27 d’abril de 1905                  |

#### Personatges:

Principals: Amparo, Melchor, Toni, Daniel, Castelar, Madame, Gaston, Lilí.

Secundaris: Sentinella, Ganapán, el Tremendo, Gacheta, cor d’homes moros i cristians, gent del poble.

L’acció té lloc a Alcocera, suposat poble de la comarca alcoiana. L’obra es desenvolupa en l’espai que duren les festes de moros i cristians, concretament amb el miracle de Sant Rotuni que vencé de manera miraculosa els moros. Per tant, l’acció d’un sol acte, amb tres quadres, té lloc durant l’espai d’un sol dia.

#### Quadre primer:

Es desenvolupa en una mansió rica i moderna on viu Melchor, el qual ha estat nomenat cap dels moros del poble d’Alcocera, a la comarca alcoiana.

#### Escena I:

Toni, el vell i fidel encarregat de la casa, convida els joves del poble a aiguardent, mentre l’amo, Melchor, els dóna dos pollastres per a la cucanya. L’acte va acompanyat de música, amb una dolçaina i un tamborí. Tres joves proven sort per aconseguir el premi, quedant el tercer, el Ganapán, triomfador.

Escena II:

Resten sols Melchor i Toni. L'amo li demana que li expliqui que és el que exactament va veure quan va anar a la cambra de la muller de Melchor, Amparo, en sentir-hi soroll, mentre l'amo era a Alcoi per a comprar-se el vestit de cap dels moros. Toni assegura que el que va sentir va ser el so d'un bes, no pas rates, com diu la "señorama". Melchor se sent ofès per la humiliació però demana silenci a Toni, fins esbrinar qui és el seu rival, ja que tem més el rebuig dels demés que la commiseració.

Escena III:

Castelar recita el seu discurs, ja que ha d'interpretar el paper d'enviat del capità cristià. Va abillat amb cota de malla i perruca. Castelar sempre llueix el seu saber pel que fa als mots d'origen grec. Toni li pregunta si ja s'ho sap bé i aquest se sorprèn que Melchor encara no s'hagi vestit de moro.

Escena IV:

Mentre marxa Melchor a abillar-se, Toni i Castelar continuen la seva conversa, demanant aquest si és del seu grat el vestit de cristià. Castelar li diu que l'ha pagat el seu oncle capellà que el va amenaçar tot dient que es faria dels moros, amb la resposta de *como mi tío no quiere que sea de Mahoma porque dice que para infieles ya tiene bastante con el ama*. Toni l'adverteix que es repassi el guió que no li passi com al Gacheta, que el van fer fora a pedrades.

Escena V:

En aquest acte intervenen una família d'origen francès, Madame, el seu fill Gaston, d'uns vint anys i Lilí, una nena d'uns dotze. Madame, que diu d'origen bereber, es va casar amb l'home que també havia tingut com a fidel servidor en Toni. La família ha estat convidada per Melchor per presenciar la festa del miracle de sant Rotuni. Només en veure Castelar, Gaston se'n riu d'ell i el compara a la "sota de copes". Toni intervé per evitar la baralla. Lilí, espantada, plora i es refugia en braços de Toni.

Escena VI:

Arriben Amparo, la dona de Melchor, acompanyada de Madame. Literalment, el llibret la descriu com "una jamona de Orán". Especifica que ha de parlar l'espanyol



amb certa dificultat però no excessiva, *¡No vaya a resultar el francés de teatro, que lo mismo parece francés que chino!*

Madama pregunta perquè plora la filla i aclareix que Toni ha defensat Gaston. Comenta a Amparo que ja entén perquè el seu difunt marit estimava tant a Toni, com a un germà. Amparo li explica que li sembla que se li envà el cap, ja que va confondre el soroll d'unes rates amb uns lladres, mentre el seu marit era a Alcoi. Madame li explica la coincidència de que a ella li va passar el mateix amb una criada a Orán, també mentre el seu marit era aquella nit fora. La frase satírica és prou eloqüent: "Está visto que esos sustos lo mismo se tiene en Orán que en Alcocera".

#### Escena VII:

Toni i Lilí es queden sols. Aquesta li demana que vagi amb ells a Oran. Li comenta que es pensava que portaria morral ja que el seu pare sempre deia d'ell que era *el perro de la casa*. Toni riu de la comparació que la nena ha fet de manera innocent. Li pregunta si ja sap que són les filades i ella contesta afirmativament, explicant la llegenda de sant Rotuni, i que tot plegat és el pretext per beure's tot l'aiguardent del poble. Pregunta perquè cada any han de guanyar els cristians, contestant Toni que sempre ha estat així.

#### Escena VIII:

Mentre Lilí és reclamada per la seva tia Amparo, aquesta recomana a Castelar que no busqui cap més enrenou.

#### Escena IX:

Amparo es queda sola; arriba el seu amant Daniel, que aquest any és el capità cristià. Aquesta li diu que el seu marit sospita, que en Toni la segueix i demana que no es tornin a veure. Daniel aconsegueix altre cop una cita per aquella nit, prometent-li, si cal, que vagi a viure amb ella.

#### Escena X:

Melchor, ja abillat de cap dels moros, no té cap sospita vers Daniel i el saluda cordialment. Amparo l'ajuda a acabar-se de posar la capa i diu que les dones pujaran al castell per veure'ls. Al fons, se sent ja un toc de clarins que anuncien l'arribada dels moros que venen en busca del seu cap. Gaston, amb un afrancesat *los mogos*, *los mogos* està content perquè ja comença la gresca.

Amparo diu al seu marit la patxoca que fa, però aquest se la treu del damunt. Li pregunta si ja no l'estima i ell li diu que sí, amb tot el cor. Daniel i Melchor s'acomiaden desitjant-se bona festa. Cadascú se sap el paper. Melchor, cap dels moros, sap que ha de fingir que Daniel, sant Rotuni, el guanya i que els moros es converteixen al cristianisme davant el miracle i davallin al poble per a compartir l'aiguardent. S'acomiaden, no sens comentar que passarà millor nit ell, Daniel, que ha de romandre al poble com a cristià, que ell com a cap dels moros, a l'incòmode castell.

Darrera escena:

Se situa encara a la casa de l'amfitrió, abans de la partida de les filades moros<sup>690</sup>. Melchor convida a tots a menjar i beure. Gaston continua engrescat amb la festa. Melchor s'acomiada de la seva dona. En un apart, demana a Toni que vigili per ell. Aquest li diu que *El perro fiel aquí se queda!*. Pensarós, encén la seva pipa i distretament es llima les ungles amb el cartró de la capsa de llumins...

Quadre segon:

Aquest número musical reflecteix en una banda la galeria que dóna accés a la cambra d'Amparo. De lluny, se senten els cants dels moros i dels cristians.

Escena I:

Amparo canta els seus dubtes, mentre el seu cant es barreja amb la pregària d'un moro, que lloa el seu déu i es prepara per a la guerra de l'endemà:

*Cesen mis pesares  
Si el amor, arrullando en mi oído,  
Me incita, me atrae,  
¿por qué dudo y tiemblo  
medrosa y cobarde?*

Amparo compara el llunyà cant del moro amb els afalacs de l'amor de Daniel, el seu amant.

---

<sup>690</sup> L'advertiment que dóna l'autor de com s'ha de fer la posta en escena d'aquesta darrera, és digne de ser objecte de comentari. Especifica com ha d'anar l'entrada de les filades moros: "*Primero, los clarines y tambores, después el centinela, que dan voces de mando en lenguaje árabe (en "camelo", por supuesto) y que demuestra haberse echado al cuerpo algunas copas de aguardiente. Las filadas son tres, de á ocho moros cada una – porqué no cabrá más gente en el escenario ni el empresario querrá pagar más comparsas y ojalá no quite alguno de éstos.* Llibret original, pàg. 33

### Escena II:

Mentre expressa els seus dubtes i neguits, arriba Daniel. Ella li fa explícit el seu desig d'abandonar les seves furtives trobades, però aquell aconsegueix altre cop doblegar la seva voluntat, en un llarg duo amorós. Lluny, se senten els cants de l'exèrcit dels cristians. En el moment d'abandó amorós, se sent un tret d'escopeta. Amparo adverteix que deu ser en Toni i Daniel fuig precipitadament, saltant la barana exterior. Té lloc una lluita en el què el vell Toni esgarrapa i mossega el coll del furtiu assaltant. Amparo es desmaia. Mentre, el cant dels moros ressona al fons, els cristians canten :

*¡A las armas los cristianos,  
que despunta ya la aurora,  
y se ve la hueste mora  
del crepúsculo á la luz!  
¡A las armas los cristianos,  
á luchar valientemente,  
y que alumbre el sol naciente  
la victoria de la Cruz!"*<sup>691</sup>

### Quadre tercer:

Es desenvolupa a la plaça d'un vell castell, al cim d'una corriola propera al poble.

### Escena I:

Seguint la tradició, el cabdill dels moros, Melchor, alerta els seus de l'atac dels cristians. El sentinella, afectat per la molta ingestió d'aiguarent, així com altres de l'exèrcit moro, dona avís de l'imminent arribada dels cristians.

### Escena II:

La família francesa gaudeix de l'espectacle, ocupant els primers llocs. El sentinella fa callar Gaston advertint que arriba l'ambaixador, en Castellar.

### Escena III:

Castellar comença el seu discurs, però la riota de Gaston el va posant nerviós i anuncia la rendició de "Sevolla" en lloc de Sevilla, de "Luego", per Lugo... fins que la gent, enfadada, el va fora. Castellar marxa enrabiad dient que el causant ha estat el "franchute".

---

<sup>691</sup> El text d'aquests versos no devia ser massa del grat dels llibretistes que expressen així llur opinió: *Conste que suelen resultarnos muy malos los versos de los cantables, pero la culpa de que en estos apenas haya rima ni medida, la tiene el maestro compositor, que nos ha obligado á escribir esta monstruosidad. Pero, ¿qué se le va a decir si la música resulta tan bonita?...* Llibret original, pàg. 43

Escena IV:

Toni arriba d'amagat al castell moro perquè vol advertir el seu amo que ha passat a casa seva. Amb estupefacció, Melchor rep la notícia de que la muller s'ha vist amb un home, que l'únic que sap és que és dels cristians i que durant la baralla va mossegar-lo i engarrinxar-lo al coll amb les ungles. Melchor plora desconsolat a l'espatlla d'en Toni.

Escena V:

Tota la gentada espera l'arribada del capità. El cor acompanya l'escena.

Escena final:

Tots aclamen el capità cristià. Seguint la rutina, Melchor repta Rotunio que demana la rendició del moro. Es barallen, com sempre, de broma, amb gestos exagerats quan, en la lluita en la que el moro s'ha de quedar aferrat al coll de sant Rotuni, se n'adona de les esgarrinxades de Daniel. Exclama: *¡Ah! Tu eres el ladrón... Los dientes de mi perro te delatan! ¡Muere, traidor... muere!*

La lluita, aquest cop ha estat de veres. Melchor ha estrangulat el seu rival. Tothom crida que ha de ser al revés, que ha de caure el moro, però amb consternació comproven que Daniel ha mort. Lilí plora: *¿Que es esto, Toni?* Aquest li respon: "Nada, hija mía. Que alguna vez habían de ganar los moros". Cau el teló.

L'obra, encara que inclou personatges còmics, com Castelar i Gaston, té un final dramàtic. La sarsuela planteja clarament la infidelitat de la muller, els seus dubtes entre la fidelitat conjugal i la passió que no pot reprimir vers Daniel, matant el marit el seu rival en una escena teatral que hauria d'haver estat còmica i que acaba en tragèdia. Un altre aspecte a destacar és la figura de Toni, el servent, a qui Melchor compara amb un gos, perquè sempre està al costat de l'amo i per la seva fidelitat incondicional. Aquesta figura simbolitza un vestigi gairebé medieval pel que significa de consideració d'una persona que està al servei d'un altre. Fins i tot quan diu a Daniel que les dents i ungles del "seu gos" el delaten.

També és reiterativa l'adjudicació de papers còmics i ridículs precisament als estrangers: a Gaston, a la mare, en definir-la com una "berebere", una mora; no oblidem que la sarsuela va ser escrita en una època en que, després de bona part de la pèrdua de les colònies, els militars cercaran en Àfrica un nou domini, en els anys previs a l'agudització de la guerra del Marroc. Hem d'entendre, doncs, que la

definició de la Madame com “una mora” té un contingut pejoratiu; i Lilí, que encara que se salva per la seva poca edat, no deixa de definir-la com una nena tafanera i xerrameca.

#### **XI.3.4. La versió cinematogràfica de *Moros y cristianos***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: <i>MOROS Y CRISTIANOS</i></b>   |
| PRODUCCIÓN: Producción Artística Cinematográfica Española   |
| PRODUCTOR: Mateo Muñoz  |
| NACIONALITAT: espanyola   |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1926   |
| DIRECTOR: Maximilià Thous   |
| ARGUMENT: Maximilià Thous i Enrique Cerdá, segons la seva sarsuela  |
| GUIÓ: adaptació de Maximilià Thous  |
| FOTOGRAFIA: Josep Gaspar i Josep M. Maristany   |
| LABORATORIS: (la restauració fou feta als laboratoris de Bolònia, Itàlia)   |
| PAS: 35 mm.   |
| DECORATS: J. Pastor   |
| LOCALITZACIONS: València i Barcelona (Tibidabo)   |
| METRATGE: 3.404 metres (150 minuts)   |
| ESTRENA: No va ser exhibida per discrepàncies entre productor i realitzador, perdent-se la pista dels rotlles rodats. Finalment, es va poder veure muntada al Festival de Cine de Valladolid el 1987. |
| LOCALITZACIÓ: FilMOTECA Valenciana  |
| INTÈRPRETS: Ana Giner (Dolorcitas), Leopoldo Pitarch (Melchor Llorens), Ramón Serneguet (Daniel Soler), Francisco Villansante (Tío Toni), en els principals papers.                                   |

El primer que sobta d'aquest film és la llarga durada que té, en contraposició de la sarsuela original. El seu llarg metratge el converteix en una de les produccions cinematogràfiques més extenses basades en sarsueles d'aquesta dècada amb una durada total de 150 minuts, gairebé inconcebible en un film d'aquesta època. De fet, del que era de la sarsuela, són pocs els minuts que poden contemplar-se com a tals; a molt estirar, 49 minuts, comptant que entre aquests, a part dels intertítols, hi ha una gran quantitat d'escenes i diàlegs afegits que res tenen a veure amb l'obra original.

El film s'inicia amb un llarg pròleg de 5 minuts i 15 segons, en el què després de la presentació de la llegenda que serà una mena de *leivmotiv* del mateix, *Limpio cual mis aguas es el linaje de mis hijos*, atribuït al llinatge dels Centelles, a través del qual es demostrarà l'honestedat de la darrera de la nissaga, Dolorcitas, s'inicia una recreació del miracle que dóna motiu a la festa del poble de Benifontana: la derrota i rendició dels moros. Aquesta llarga escena, a l'obra original té poc menys de 20 línies, que liquida la nena Lilí en un breu diàleg amb el vell Toni.

Les escenes que poden atribuir-se a l'argument de la sarsuela, ocupen un total de 44 minuts, que sumats al pròleg, són 49 minuts. Fins als 150 minuts de la durada del film, la resta corresponen a un nou argument que Thous va escriure per tal de dotar el breu argument de la sarsuela que havia escrit amb Cerdá el 1905 i que ofería la possibilitat de crear un producte cinematogràficament més atractiu.

L'argument de la sarsuela és breu i passional: es desenvolupa en la durada d'un dia; té com a motiu l'assassinat per adulteri, la defensa de l'honor, en aquest cas del marit ofès, la fidelitat dels servents... Conté números còmics, com els de Castelar, l'ambaixador cristià i la família francesa a qui converteix en personatges ridículs. Però en canvi, el final és típicament "racial": el marit ofès mata al seductor de la seva muller. No es veu com es resol la relació amb aquesta, després de l'evidència de l'adulteri. I no pot ser més explícita la frase de Toni a Lilí, que, espantada pregunta què ha passat, quan li diu que *alguna vez tenían que ganar los moros*. De fet, en el llenguatge popular hom té clar les connotacions pejoratives que té quan a alguna persona masculina se li diu "moro" en relació al tracte amb l'esposa.

Al film, tot és molt més ensucrat. No hi ha adulteri, ja que la castedat de la dona queda al final incòlume i tampoc mor el seductor. En aquest sentit, Thous va fer una adaptació més europea i menys folklòrica, conscient que des del 1905, any de l'escriptura del llibret amb Cerdá, al 1926, any d'aquest film, els gustos de la gent havien canviat i segurament un final tan dramàtic no seria del grat dels espectadors. La temporalització tampoc té res a veure amb l'original. Entremig del pròleg, on s'explica el miracle i quan comença la festa de sant Rotuni, hi ha tota una altra història afegida que explica les misèries d'una noble família vinguda a menys i la seva coneixença de la darrera de la nissaga amb l'industrial Llorens. A més, se li afegeix un epíleg feliç, perquè no quedi cap dubte de l'honor i de la

felicitat dels protagonistes en forma d'embaràs del futur hereu i de la lectura final de la llegenda dels Centelles.

Però moltes més són les diferències que hi ha entre el film i la sarsuela. La més fonamental, és que estem davant un film; no d'una sarsuela. Thous va autoprendre's el seu llibret, per l'atractiu cinematogràfic que podia proporcionar-li les escenes folklòriques de la festa de moros i cristians i el tema de les relacions il·lícites, sempre d'interès morbós, i li va donar un format estrictament cinematogràfic: cap número cantat, a excepció de la música que el mestre José Serrano havia escrit per a l'obra i que ben segur acompanyaven les escenes.

Una altra de les característiques més significatives del film consisteix en que mostra la imperiosa necessitat que ja tenia el cinema de "parlar" de veritat. En pocs casos és més eloqüent. De fet, la llarga durada del film prové, en part, de la repetició simultània de text escrit i parlat, gairebé literal si atenem al moviment dels llavis dels actors. Costa d'entendre que l'autor es pogués plantejar un film amb aquestes condicions, ja que l'analfabetisme era encara molt estès i realment, seguir la lectura de tots els intertítols o el recitat del mateix podia resultar en aquells temps un exercici molt dur. Si a això hi sumem que encara empraren els recursos estètics propis de les primeres etapes del cinema, les llargues seqüències amb primers plans de les cares dels personatges i llurs expressions, els plans detall de les mirades i dels gestos, podem entendre que l'espectacle podia resultar extremadament fatigant.

El film s'inicia amb un pròleg, en el què una noia, abillada de patge, mirant d'esquerra a baix amb una salutació vista en nombrosos films, obre la cortina d'un escenari on hi ha un escut heràldic en el què es llegeix l'esmentada llegenda dels Centelles, personatge inventat que no surt a la sarsuela. Al centre de l'escut hi surt el castell dels nobles i el poble, que el film s'anomena Benifontana, quan a l'obra original és Alcocera. Compara la netedat del seu llinatge amb el fluir de les aigües, motiu pel qual es presenten tots tipus de fonts rajant. A continuació es veu un primer pla del cabdill moro Alí-ben- Arrufat. Aquest pròleg consta de 13 intertítols, en el que es mostra l'origen dels Centelles i del miracle de sant Rotuni:

Entre aquests, hi figuren rètols no originals a l'obra per tal d'enllaçar amb la trama novel·lesca del film, com:

“Estrechaban el cerco las huestes cristianas al mando del Capitán Arnaldo de Centelles”: L’aparició d’una noia, un àngel, que fa caure el sabre del moro, també sobta, ja que qui representa que fa el miracle és sant Rotuni, al que s’encomana el cristià. Amb l’afegit de frases pertinents, es produeix la rendició del moro, la retirada del castell del seu cabdill i l’abandó d’ell i els seus del poble. Amb un pla general del poble de Benifontana, en plena celebració de la festa, es clou el pròleg.

La primera part, ja totalment afegida a l’original, es mostra una bellíssima portalada renaixentista, suposada mansió dels Centelles, així com el darrer home de la seva nissaga: don Álvaro de Centelles, abillat de caçador i ocupat en aquestes distraccions, la seva muller, una antillana grassa i indolent, que reposa fumant cigars en una hamaca i finalment la filla, Dolorcitas, única filla d’aquell matrimoni. A l’obra original, el nom de la dona és Amparo<sup>692</sup>. Ens presenta un primer pla de la noia amb un colom blanc, símbol de puresa i tan aviat enjogassada com melangiosa. A continuació, va sorgint la galeria de protagonistes:

Matías Soler, el terratinent més ric de la comarca, presentat com un home gras i inculte; el seu fill, Daniel, educat a l’estranger, encara que ens adverteix de bon començament que és “banal”, amb una imatge de típic senyoret i finalment, Melchor Llorens, enginyer industrial, home honest i treballador, ja madur, que va marxar del poble a causa d’un desencís amorós. Una vegada presentats els personatges, amb primers plans i ocupats en llurs activitats més usuals i amb l’acompanyament pertinent dels intertítols, comença la història.

“De regreso a su patria, para ver morir a su madre”. Melchor s’ha vist obligat a retornar d’Anglaterra a causa de la mort de la mare. Es veu ell eixint d’una magnífica tomba modernista, que protegeix un asexuat àngel nu, eixugant-se els ulls plorosos. En instal·lar-se novament al poble, signa un conveni amb Matías Soler. El rètol explicatiu no pot ser més eloqüent:

“Accede a los requerimientos de Matías Soler, deseoso de montar una gran industria que cepille su ruralismo” que posa d’evidència la poca cultura de molts

---

<sup>692</sup> És molt possible que el nom atribuït a la jove, enlloc de l’original d’Amparo, fos Dolorettes, nom molt familiar i freqüent a València. La seva transcripció al castellà, Dolorcitas, resulta molt forçada. En canvi, es manté en l’escriptura catalana el cognom de Centelles, amb acabament en –es.



terratinents. Amb la mostra de la portalada de la casa que des d'aquest moments tindrà el nom de Soler y Llorens- Tejidos es deixa constatació del conveni.

A continuació, ens descriu com és Melchor: afable i condescendent amb els obrers, però desdenyós amb les dones, explicant aquest fet per la ferida amorosa que patí. Un pla de Daniel en plena gresca, acompanyat de dones, també deixa d'evident en què s'ocupa l'hereu. Encara que més endavant es parlarà dels acolorits del film, cal notar que aquesta és la única seqüència que està virada en to vermellós.

La mort de noble Centelles deixen mare i filla en una situació compromesa. El creditor, don Matías, acompanyat del seu fill Daniel, ofereix a les dones la seva condescendència. *Pero Dolorcitas que cree humillante su situación, convence a su madre para trasladarse a la capital y buscar un modo de vivir honesto.*

Malgrat aquestes bones intencions, es veuen mare i filla instal·lades en una magnífic pis de la capital i a la platja més concorreguda de la ciutat, on la troba Daniel, que retorna les senyores a casa seva amb el seu cotxe conduït per un xofer. D'aquest retrobament, en naixerà un festeig del que Daniel n'espera obtenir una fàcil victòria. Encara que la noia li agrada, un rètol ens adverteix que *el triunfo no es total. Daniel, consuélase de la espera obteniendo más fáciles victorias* acompanyat d'unes imatges d'un cabaret i el jove en plena gresca i companyia femenina.

L'escena següent té lloc a la platja, on Dolorcitas mira lànguidament la mar. En una escena molt mal planificada, ja que la proximitat del grup d'amics de Daniel, hauria fet impossible que aquest no els veiessin, Daniel abraça la noia, moment en què "Un grupo de pollos bien comenta, picarescamente, el idilio". Aquest consisteix en una casta abraçada. Un d'ell, Armando Renovales, els fa una fotografia, que al llarg de la història, serà l'eina de xantatge que emprarà Daniel<sup>693</sup>. El moment més càlid, en el què aquest promet a la noia que serà la muller i retornarà a tenir el rang d'hereva dels Centelles. Sorpresos per la fotografia, Dolorcitas se sent avergonyida, mentre ell comenta que serà un record del seu amor.

---

<sup>693</sup> Cal constatar que la paraula *pollo* és molt de l'estil de dècades precedents (recordem, *El Pollo Tejada*, *El Pollo Pera...*) adjectiu que definia els joves però també aquell qui no ho era tant, però era solter.

Amb la seqüència de la parella, amb la mare al darrera de carrabina, muntats en el flamant cotxe de Daniel, amb un rètol més que carrincló - “Y al correr del auto, en la noche clara, la blanca cinta de la carretera, es para Dolorcitas, rayo de luna por el que ascienden a la felicidad suprema” - es clou la primera part, que conté 41 intertítols, més el que anuncia el fi de la primera part.

La segona part s'inicia amb el retorn sobtat de Daniel que avisat per Melchor, s'assabenta de la greu malaltia del pare. Aquest, preveient la mort, li deixa en vida tots els seus béns. Mentre, Dolorcitas i la mare resten a la ciutat, vàries “amigues” parlen d'en Daniel: “¡Buen partido! Mujeriego, perezoso, punto fuerte en los cabarets...”, malintencionades paraules, procedents de llengües viperines que són sentides per ambdues dones. Però l'amor de la jove i el desig de retornar a millor situació de l'altra, en fan cas omís.

Daniel, al seu despatx, sentint-se amo i senyor de la seva nova situació, dubta davant el compromís matrimonial. Vol donar nous aires a la seva empresa. Cada cop escriu menys cartes a Dolorcitas que l'espera entristida<sup>694</sup>. Daniel, de camí a Lió i Brusel·les (on se suposa que va a veure l'Exposició Universal), va a visitar a Dolorcitas per a demanar-li que l'acompanyi. Com que no estan casats, aquesta rebutja tan pecaminosa petició. L'allunyament progressiu de Daniel es cada cop més evident.

L'escena següent se situa a la vila de Melchor, en el què mitjançant els noms, atorgats a uns animals, Julieta –una gossa – i Romeo –un lloro – a qui fa barallar, ridiculitza, simbòlicament, la representació màxima de l'amor i posa d'evident el seu rebuig vers aquest sentiment. També es presenten breument la mestressa, una dona grassa a qui el rètol titlla de gentil i l'oncle Toni, a qui el film ha convertit en vidu de la nodrissa de Melchor, ajuda de càmera. A l'obra original, és un criat que havia servit ja al difunt germà d'Amparo, casat amb la “bereber” d'Oran. També arriba un nou personatge, creat de bell nou per al film: Eduardo, home de confiança de Melchor a la seva empresa.

Retorna Daniel del seu viatge i porta un regal per a Dolorcitas: una nina bebè de porcellana, amb una nota en la que li diu que en vol una de veritat amb ella, revifant-se l'apagat foc vers Daniel davant aquesta nova promesa.

<sup>694</sup> Algunes fallades comeses en el rodatge es posen de manifest en aquesta escena, en la que representa que Dolorcitas pel seu jardí, quan després serà emprat el mateix indret, amb floró inclòs, per a terrassa de bar.

Després del viatge a l'Exposició de Brusel·les Daniel exposa a Melchor la necessitat de donar-se a conèixer com a empresa i posar una botiga on exposar i vendre les teles fabricats per ells a la capital.

Mentre, la situació econòmica de la vídua i Dolorcitas ha empitjorat. Com si una Manon es tractés, el text exposa la situació d'aquesta "La madre achacosa, el pretendiente alejado...". Arriba Daniel i la jove no dubta en exposar-li la seva situació però *el obcecado Daniel, inicia una proposición indelicada*. Hom pot suposar quelcom d'equívoc, però no. Enlloc d'una proposició de casament, rep l'oferta de treballar a la nova botiga que vol obrir a ciutat. Forçada per la situació, accepta.

A la nova feina, Dolorcitas se sent forta i va acceptant que el seu antic pretendent ara és l'amo. La salut de la mare va empitjorant. Aquesta li tramet una nota, a través d'un vailet, en que li fa avinent que l'amo de l'humil pis on viuen les vol desnonar per manca de pagament de dos mesos de lloguer. Dolorcitas es desespera però, veient que és dissabte 29 de novembre, pensa que prenent el que li correspon a fi de mes pel seu sou en uns dies que no seran feiners, s'arranja el problema, sense perjudicar ningú. Però la fatalitat l'assetja. Melchor ha enviat a la capital un secretari per tal de fer una inspecció del negoci qui, naturalment, troba a faltar dues-centes pessetes del total. Melchor, sense dubtar-ho, li tramet una carta d'acomiadament. Desesperada, va a la botiga, però ningú sap res, ni tampoc té notícies de Daniel. Al sortir, atabalada, dóna un cop a la nina de porcellana, que s'esmicola. Tot deixant els trossos damunt la taula, surt plorant, amb un sentimental rètol: "Los bellos ojos de Dolorcitas estan arrasados de lágrimas, cuando da en ellos la luz que inunda la calle de alegría." De fet, el pla detall més reiteratiu del film consisteix, precisament, en el retrat dels ulls de la protagonista. Amb aquesta escena, s'acaba la segona part, que té un total de 50 intertítols, inclòs el *de* "Fin de la segunda parte".

Comença la tercera part. Daniel es diverteix a Barcelona, on sembla que ha anat per negocis. En realitat, té una altra companyia femenina<sup>695</sup>. Dolorcitas ara és una

---

<sup>695</sup> No és gens estrany que la producció, al final del rodatge, doblés els pressupost inicial. Per justificar les gresques de Daniel, es va rodar tota aquesta llarga seqüència a Barcelona, al Tibidabo, amb pujada amb el funicular i aeri, dinar al prestigiós restaurant, vista general de Barcelona, el Temple Expiatori encara en construcció incipient i un passeig amb cotxe per l'Avinguda de la Diagonal. Tot això, degué requerir una despesa econòmica important. Josep Gaspar, l'operador, ja estava avesat a aquests rodatges muntat a aparells voladors o en altres vehicles, com s'havia vist en molts altres films seus, documentals o ficcions.

eficient secretària d'un fabricant tèxtil i ha abandonat el noble pis per un altre de molt més modest, on viu amb la mare. Mentre, Daniel se cita a Madrid amb la nova acompanyant. Ha retornat a Benifontana on Melchor el posa al cas del desfalc<sup>696</sup>. Només afegeix en pensaments: "Fíate del agua mansa", que fa clara al·legoria al lema de la nissaga Centelles. Justifica un nou viatge a Madrid per trobar-se amb la seva nova amant, però de pas, vol saber de Dolorcitas. Però aquesta ha desaparegut del seu antic habitatge sense deixar rastre.

Un dia, en el seu nou treball, el destí li juga una nova mala passada. Qui visita el seu nou cap és ni més ni menys que Melchor, el seu antic amo. Aquest s'interessa per saber com és, lloant el nou amo amb els qualificatius de culta, treballadora i honrada. Melchor calla però al sortir, Dolorcitas aprofita una ocasió impagable i li demana que l'escolti, que sàpiga que va passar. Es veuen imatges de la mare malalta i del dia del calendari, que acompanyen el seu relat. Per part seva, Melchor evoca les imatges de la difunta mare i s'entendreix. Demana reparar l'errada i li demana la seva adreça, on li trametrà noves notícies seves. Dolorcitas, alliberada del terrible pes, escriu de manera inconscient amb la seva màquina: *Limpio cual mis aguas es el linaje de mis hijos*.

Melchor, el misògin forçat per un desengany amorós, se sent confós. Dubta, no sap ben bé quins són els seus sentiments...Visita la jove i la mare. "En que ha venido a parar la magnificencia de los Centelles" expressa astorat davant la modèstia del pis. Les visites es van repetint, Melchor va dubtant fins que un dia, des del despatx, el seu domini, escriu una carta a Dolorcitas en que li expressa els seus sentiments: "A la tienda, no. Pero a mi casa, para ser alegría de mi vida, honra de mi honra, madre de mis hijos, que venga la noble heredera de los Centelles". Segueixen seqüències de l'ingenu festeig entre ambdós.

Daniel rep la notificació de casament de Dolorcitas i Melchor. Excusa la seva presència a les noces però poc després visita els recent casats, que passegen pels fastuosos jardins de la finca. La mirada lasciva i cobejosa de Daniel indica que no està disposat a perdre el que tan a prop havia tingut, que acompanyat del rètol preceptiu, deixa palesa la perversa intenció d'aquell "Una vez más nace el deseo de poseer la fruta del cercado ajeno". Dolorcitas present una veritable

---

<sup>696</sup> Aquí es nota una fallada d'interpretació en l'intertítol, ja que a la pregunta de Melchor de si aprova l'acomiadament de la jove, ell contesta "en absoluto", quan hauria de dir "por descontado" o quelcom així.

tempesta de passions. Amb imatges del seu desconcert, s'acaba la tercera part, 51 intertítols més el "Fin de la tercera parte"

La quarta part s'inicia amb un avís telefònic per a Melchor, en el que es reclamat a la fàbrica amb urgència. Quan arriba allí, ningú no en sap res. Ho pren per una broma i opta, ja que és allí per quedar-se, donant ordres a Toni d'avisar a casa que s'hi queda. Aquest queda sorprès en veure la terrassa desendregada, amb coses al terra i a la senyora, molt atabalada. "Oprimiendo su cayada, Toni, el perro fiel, masculla entre dientes no sabe si grotesca aleluya o reprimida amenaza".

Aviat seran les festes de moros i cristians a Benifontana. Les comunitats de camperols han escollit Daniel Soler, el major terratinent com a capità cristià, mentre que les societats patronals obreres han escollit capità moro Melchor Llorens. A la fàbrica de teixits, tant treballen pel vestit de l'un com per a l'altre.

Amb l'arribada dels invitats de Melchor, es reprèn, encara que molt enrevessat, en part, l'argument de la sarsuela. Arriben Madam, que fan cunyada de Dolorcitas, resident a Oran des fa anys, i Lili, sa filla, que ha de representar una nena d'uns deu anys, és una actriu que els supera amb escreix, fent molt poc creïble el paper de nena tafanera i ingènua. El guió suprimeix del film el fill bromista de la dona, el jove afrancesat Gaston, típic personatge còmic de sarsuela. La nena ha fet gran amistat amb el vell Toni i li demana que li expliqui una i altra vegada la festa. A la sarsuela, és la nena que sap fil per randa tots els detalls, inclosos el del gran consum d'aiguardent que fan tant moros com cristians.

Daniel i Melchor fan broma sobre la seva futura baralla, però el pensament d'aquell no pot desfer-se del desig de posseir la que ara és dona del seu soci. Mentre Dolorcitas té cura personalment de la indumentària del seu espòs, Eduardo l'ajuda en aquesta tasca. Toni, tot recordant la trencadissa de la terrassa, sospita d'ambdós. Quan se'n va el seu marit, Dolorcitas es queda entristida, cosa evident a ulls de tots.

Toni segueix el seu amo recitant una sèrie de dites i refranys que acaben cridant l'atenció de Melchor i que desvetllen la seva sospita: "Mujer joven y hombre viejo, mal adobo pa el pellejo". Aquest comprova que el somriure de la muller és fingit i el cremor de l'antiga ferida amorosa retorna al seu cap però els ulls sincers de l'

esposa fan esvair el seu mal pensament.

A València, Daniel s'ha trobat amb l'amic que els va fer la comprometedora fotografia anys enrera. Li explica la gelosia i la folla passió que sent per ella; aquell li dona la foto com a eina de xantatge.

Dolorcitas, al seu pentinador, recorda la baralla que va tenir amb Daniel en negar-se a accedir als seus desigs, amb el desordre que va ser vist pel criat. El capità moro ha de passar la nit al castell amb els seus. Mentre s'acaba de vestir i va a donar instruccions a Eduardo sobre la fàbrica, Daniel aprofita per ensenyar la foto a la dona, que li suplica que la trenqui; ell li diu que li portarà personalment a la seva terrassa a la nit.

El seguici dels moros va en busca del seu cabdill. Abans de marxar, Melchor demana al seu criat que vigili per ell: "Vaya tranquilo, señor amo, que el perro fiel aquí le aguarda". Amb el grup de moros i la banda de música seguint-los, s'acaba aquesta quarta part, composta de 62 intertítols amb el "Fin de la cuarta parte".

La cinquena part comença amb la festa de moros i cristians al poble. Les escopetes disparen trets de fogueig davant el castell, moment en què comença la desfilada de les "filades" de moros, acompanyats per mariners. Hi ha una gran gentada mirant, mentre en Toni i la mestressa romanen sols a la casa. Ella es reclou a la cambra per evitar qualsevol incident.

Daniel s'escapoleix del campament cristià i amb gran agilitat, salta la tanca i s'enfila a la terrassa de la dona, però les finestres de l'habitació romanen tancades. En aquell moment, Toni l'espia: "Será un pretendiente o será un ladrón. El ama no sale..." . Li crida l'alto, l'assaltant prova de fugir però es baralla amb el vell, que aconseguir esgarrinxar-li el coll. Daniel aconsegueix fugir.

"Ya luce el sol y el Capitán Moro viene a descansar de la noche en vela". També aquesta escena és ben diferent de la sarsuela, ja que Melchor roman al castell on rep la notícia de la infidelitat de la muller per part de Toni, tenint lloc el combat tot seguit. Al film, rep la notícia de l'incident en arribar a casa, on va a descansar. Toni li explica què ha passat. Melchor pregunta "Y mi mujer?" al que respon: "O disimula bien, o nada sabe. Quedó encerrada en el cuarto". "Nada digas. Es cuestión de mi honor aclarar el misterio. ¿Sospechas quién es él?". "Solo se que

va marcado, por mis uñas, en el cuello”. Encara que sigui un petit detall, a la sarsuela, quan Melchor se'n va, en Toni encén la pipa i s'esmola, distretament, les ungles amb la capsa de llumins, cosa que justifica la contundent ferida.

La gelosia comença a fer estralls en l'ànim de Melchor. Surt a la terrassa i es troba amb Eduardo qui, justament, porta el coll cobert per un mocador. Aquest li diu que té mal de coll però, foll de ràbia li treu, adonant-se que no hi té el més petit senyal. Eduardo no entén res; Melchor li explica les seves sospites i el tranquil·litza, dient que ben segur va ser un lladregot qui volia entrar a robar.

Segueix la festa. Reprenent en una petita part l'escena còmica de Castelar, l'ambaixador, aquest fa la seva proclama equivocant-se reiteradament fins que és escridassat pels presents. Acte seguit, s'enfronten els dos capitans, el cristià i el moro. Tot es va desenvolupant segons la tradició, amb l'atenta mirada del públic, entre els que hi ha Dolorcitas i la Madam, Lilí i Toni. Segueix la fingida baralla, però el rètol ja ens indica el què es preveu: “La farsa sube a tragedia”. En un moment d'agafar-se pel coll, Melchor descobreix les esgarrapades de Toni: “Tu, tú eres el ladrón; las garras de mi perro te delatan” oprimint amb les mans el coll de Daniel. El públic, astorat, crida “¡Al revés!, ¡Al revés!” amb el crit de “¡Así!...¡Así!...¡Así!...” de Melchor, mentre hom veu el cos del capità cristià pel terra. La muller corre cap ell abraçant-lo plorant. Lilí, espantada pregunta què ha passat; Toni li contesta: “Nada, hija mía. Que alguna vez... ¡Alguna vez debían de ganar los moros!”. Amb aquesta frase s'acaba la sarsuela original. És a dir, amb la mort del seductor. Aquest cinquena part consta de 44 intertítols, amb el de “Fin de la quinta parte”.

Per afegir a les moltes diferències de la sarsuela, el film inclou un epíleg mitjançant el qual no quedarà cap dubte de la resolució feliç del cas: Daniel no ha estat mort sinó només ferit; s'ha dissolt la societat, cosa que es fa evident amb la transformació del rètol de “Soler y Llorens” en “Melchor Llorens – Tejidos”.

Tampoc pot faltar el detall de la resolució del conflicte amorós: “Lo cierto es que Dolorcitas se afana en tener lista la ropita de cristianar” frase que anticipa l'escena d'ella, en estat de gestació, envoltada de dones, rebent per sorpresa, el cistell de roba que el seu espòs Melchor li ha portat. I es clou amb l'intertítol que ha estat el fil conductor del film: la nota que escriu l'industrial a sa muller i que acompanya el

bressol del seu futur hereu: “Limpio, cual mis aguas, es el linaje de mis hijos”. Ella rep amorosa l’abraçada del seu espòs mentre la càmera, un cop més, enfoca la seva cara i ens mostra uns ulls feliços de la protagonista, dels que finalment, en brolla una llàgrima, aquest cop, de felicitat. Amb el rètol de “Fin” es clou l’epíleg.

#### Intertítols:

Tal com especifica la Filmoteca Valenciana, aquest film no va poder ser exhibit en el seu moment, perdent-se’n la pista fins l’any 1988 en que es va retrobar. Amb les precises indicacions del mateix Maximilià Thous tant sobre el muntatge com sobre l’acolorit, es va endegar la seva restauració que va poder ser vista, finalment, el 1997 al Festival de Cine de Valladolid. La restauració es va fer a Bolònia, als laboratoris de L’imagine ritrobata.

D’entrada, cal especificar l’extremada senzillesa dels emmarcaments dels intertítols, amb una doble línia entre la qual, a la seva línia base, hi figura el nom de PACE. En canvi, el caplletra de molts intertítols conserva un regust de tipologia modernista. Com que no hi ha cap escena cantada, ni número de cor tancat, tampoc s’aprecia cap distinció entre ells.

Pel que fa als colors, les escenes exteriors han estat acolorides a una sola tinta, de to verdós que, en algunes escenes s’inclina cap a tons més groguencs. Amb tot, és magnífic com aconsegueix conservar la blancor dels ulls, per exemple. Les escenes interiors, tenen un to rosat, que va d’un més intens a més pàl·lid, tant si es tracta d’una escena de caire femení, com Dolorcitas a la cambra, com de Melchor, l’industrial al seu despatx. L’única escena que està virada en un to clarament vermellós correspon a una de les gresques de Daniel, el jove pretendent. Pel que fa als nocturns, l’escena de l’arribada dels moros té una tonalitat lila i la del campament, és bicolor, magníficament aconseguida: blau l’entorn i el sol, que comença a néixer, rosat intens. L’escena del setge nocturn de Daniel està virada en un to blau fosc.



## XI.4. LA SARSUELA CINEMATogrÀFICA DURANT L'ETAPA REPUBLICANA

### XI.4.1. La versió teatral de *Don Quintín el amargao*

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>DON QUINTÍN EL AMARGAO o EL QUE SIEMBRA VIENTOS....</i></b> |
| Tipologia: sainet líric en dos actes i cinc quadres                      |
| Llibret. Carlos Arniches i Antonio Estremera                             |
| Música: Jacinto Guerrero   |
| Estrena: Teatre Apolo – Madrid (16 de novembre de 1924)                  |

#### Personatges:

Principals: Teresa, Felisa, don Quintín, Paco, Angelillo, Sefiní, Manoli

Secundaris: Tia Casi, Rosa, Laureano, Crótido, Fidel, Nicasio, Pepe, La castanyera, segadors, joves, minyones,....

#### Acte 1, quadre I

##### Escena I

Encara que el lloc no es concreta, pel que es veure després cal suposar l'inici de l'acció a una localitat propera a la ciutat de Madrid, en una caseta de peons caminers. Abans que no s'aixequi el teló, se sent la veu d'un carreter cantant una cobla:

*Carreterita blanca  
La que me lleva  
A ver a la que adoro  
Pasito a paso...*

##### Escena II

Nicasio i Fidel, peons caminers, arriben a la casa del primer. Criden Felisa, la filla de Nicasio, recriminant-li la tardança i demanant per Teresa. Felisa li diu que no l'ha sentit. Arriba Teresa que li demana quina és la causa de l'aldarull. Nicasio es queixa del dinar que li ha fet, i ella es defensa que amb quins diners vol que li faci millor menjar. A la queixa de *cría cuervos* ella respon que ell no és son pare, que està farcida de "cardenals" dels cops que rep d'ell, sortint ambdues noies de l'estança ploroses.

##### Escena III

Nicasio i Fidel es queden sols i el segon, sorprès per la revelació de que Teresa no és filla seva, com sempre havia figurat, li pregunta sobre aquest fet. Nicasio li explica que fa vint anys, anant a buscar vi, al retornar s'havia trobat amb un cistell amb un nadó a la finestra. Era una nena, més o menys dels mesos que tenia la seva filla, que portava una nota dient que en tingués cura, que rebria la quantitat de cent vint-i-cinc pessetes cada mes per cuidar-la. Però que feia un any i mig que no rebia res i des llavors no l'importava colpejar-la si s'enfadava. Arriba un altre peó, Fabián i els demana si se'n van amb ell "pal tajo". Surten tots.

#### Escena IV

Felisa i Teresa surten altre cop en comprovar que no hi ha ningú. Teresa es queixa amargament de la vida que porta, amb fam, cops, misèria... Li proposa a Felisa que se'n vagin les dues, que el món és gran. Mentre, arriba a elles la veu de dos "maletillas" que van de poble en poble a torejar.

*De vivir en en un camino  
Entra ganita de andar,  
Que el que se para, la suerte,  
Nunca le viene a buscar.*

#### Escena V

Arriben els dos homes, en Manoli i el Carray, que demanen a les joves si els poden aparracar el "traje de luces". Les noies els diuen que ben poc llueixen ja i ells, amb gran optimisme, diuen que algun dia seran "algú". Demanen un mos de pa. Manoli diu que no han nascut per estar allí.

#### Escena VI

Les noies se sorprenen per la conversa dels toreros, dient que potser algú els ha dit el que passa. Teresa recorda amb Felisa el dia que son pare, borratxo com era molt habitual, les havia estomacat i quan aquella tarda ploroses, planejaven que podrien fer. Sentiren un gran brogit i s'adonaren que un cotxe havia topat contra un arbre. Van ajudar el xofer, en Paco i el senyor, en Pepe, a arribar a la casa on els guariren. D'aquell fet ja feia un mes i l'enamorament fou mutu.

Arriba la tia Casimira que les lliura un paper dels joves, citant-les a l'Alto de los Pinares per marxar amb elles i començar una nova vida. Teresa està decidida a marxar, però Felisa tem que Pepe, que és un senyoret, l'abandoni i li diu a Teresa que ella ho té millor perquè el seu enamorat, en Paco, és pobre com ella.

Casimira intervé en la conversa. Explica la seva vida dient que deixa passar una oportunitat com la que es presentava a elles en aquest moment i “casi” es va casar, “casi” va tenir un filla, “casi” ha estat de tot, i ara es veu vella i sola i que “casi” morirà sola en la vora d’un camí. Les incita a marxar. En part, és una incitació perquè la filla la va abandonar i entre llavis murmura: *¡Que se vayan toas!... ¡Que no haya denguna honrá!*

### Escena VII

Arriben Pepe i Paco a la caseta. Festegen. Felisa expressa els seus temors, però Pepe li promet que no la deixarà, així com Paco a Teresa, a la que diu que al cap d’un any serà propietària d’un *Bebé-Peuchots*. Casimira es queda sola, pensant que Nicasio també es quedarà sol, com ella. Beu el que arreplega i riu.

### Escena VIII

Un grup de segadors, de camí, passen pel davant la casa i demanen aigua. Canten una cançó meitat en gallec i meitat en castellà, en que recorda la seva terra i la penúria del seu treball:

*Deixei a miña terra  
Deus meus amores...  
¡Riquezas  
serán para el amo  
que a mí unas monedas  
tan sólo me da!*

Donant les gràcies, reprenen el seu camí.

### Escena IX

Casi pregunta a les noies si ja estan a punt per marxar. Les noies li diuen que sí, just al moment que senten arribar Nicasio. Casimira diu que ja els distraurà.

### Escena X

Nicasio i Fidel s’estranyen de que hi hagi la vella. Pregunten on són les noies i pensen que potser són a aplegar les gallines.

### Escena XI

Nicasio i Fidel reben la visita inesperada de dos homes. Són l’Angelillo i el Sefiní, sicaris a sou de don Quintín. Expliquen amb una intervenció cantada el motiu de la seva irrupció a la casa:

*Ustedes disimulen  
Que entremos de este modo*

*Pero es que nos jugamos  
El todo por el todo...*

I continuen explicant com és don Quintín, que és qui els ha manat arribar allí:

*Don Quintín,  
No lo hace con mal fin....  
Don Quintín,  
El pobre está amargao.*

*Si un día amanece  
de mal talante  
Se oyen sus alaridos  
en Alicante...*

I altres dades sobre la personalitat terrible que és don Quintín. Entra ell de sobte i diu amenaçador: *Yo soy don Quintín*. Nicasio li dóna la benvinguda. Quintín expressa el disgust contra els seus sicaris. Aquests diuen que només recorden haver-lo vist somriure un dia: el de la mort de la sogra. Quintín reconeix que és un amargat, que no ha conegut l'amistat ni l'estima de ningú. Angelillo, en canvi, és l'altra cara de la moneda i veu en tot el costat positiu. Quintín va al gra explicant quin és el motiu de la visita: buscar la filla abandonada fa vint anys a la finestra d'aquella caseta. Pregunta que és d'ella i Nicasio li diu que està perfectament bé, que és a punt d'arribar. Quintín s'excusa de l'abandó de la nena perquè s'havia pensat que no era filla seva. La dona, foragitada per ell, en el llit de mort, li fa arribar una nota assegurant que és seva i li prega que en tingui cura. Angelillo afegeix, *sota voce*, que l'ofegava la gelosia i que la pegava sovint. Nicasio demana a Fidel, també amb discreció, que amagui el bastó que empra per pegar les noies.

## Escena XII

En aquell moment, arriba la tia Casimira, simulant un gran disgust i dóna un Nicasio un paper escrit per les noies, en el que diuen que marxen avorrides dels maltractaments a cercar millor vida. Don Quintín, enfurismat, s'abraona sobre Nicasio.

## Quadre segon

### Escena I

A l'interior d'un bar als barris baixos de Madrid, hi ha el Saluqui, cambrer d'origen andalús que simula estar servint una nombrosa clientela. Entra Laureano que

desconcertat li pregunta què fa, responent-li que continuar practicant per no perdre l'ofici.

### Escena II

Arriba Crótido, amo del bar, que es queixa que només té un client únic, molt adinerat, que no suporta la companyia dels demés. Paga el què calgui per tal de mantenir el bar per ell sol.

### Escena III

Entren al bar Rosarillo, una balladora i el Frasquito, el guitarrista, contractats per animar la festa aquell vespre a Don Quintín. Mentre l'esperen, els serveixen el menjar.

### Escena IV

Arriben al bar Sefiní i Angelillo, aquest darrer, espantat com sempre. Demana aigua per a prendre's un reconfortant cardíac. Comenten a Crótido i Laureano que des que va saber que la filla havia fugit, estava més furiós que mai, especialment aquella nit. Laureano diu que se'n va per evitar-lo però ja no hi és a temps.

### Escena V

Crótido pregunta a don Quintín com està i ell li diu que furiós; Sefiní i Angelillo seuen al seu costat. Educadament Rosariyo s'apropa per donar-li la mà, cosa que don Quintín rebutja. De sobte es fixa en que hi ha Laureano i preguntà a Crótido qui és. Per evitar problemes diu que és un parent. Rosariyo diu que cantarà una cançó en el que hi ha dues morts. Quintín diu que són poques:

*Er "Niño de plata", ronda  
La reja de su gitana  
Y descubre, entre las sombras,  
A un rival que allí le aguarda.*

### Escena VI

Entren al bar Paco amb Teresa. Crótido, en veure'ls, preveu que passarà una desgràcia. Quintín està content perquè hi ha caigut dues "víctimes" de les seves amenaces. El cambrer Saluqui intenta fer-los fora, però ells insisteixen en menjar. Teresa se sent observada pel grup d'homes i li ho comenta a Paco. Saluqui els explica d'amagat que són un grup de "matons". Teresa insisteix en marxar però Paco diu que no. Quintín comença a tirar-los boletes de pa. Ofèn a Paco dient que

no té “ronyons”... Teresa rep una oliva a la cara... i opten per marxar. El grup de fatxendes li riuen la “gràcia”.

### Escena VII

Rosariyo, aixecant-se, és l'única que lamenta el què ha passat i retreu a don Quintín el seu comportament. Mentre diu que ell fa el que vol, s'obre de sobte la porta.

### Escena VIII

Entra Paco. S'adreça directament a don Quintín i mostrant-li una oliva, li pregunta si ha estat ell qui l'ha tirat a la seva dona. Ell contesta fatxenda que sí i Paco li diu, traient una pistola, que se la mengi. Aquest ho fa i diu que no voldrà pas que es mengi el pinyol. I diu que se l'haurà de menjar Angelillo. A Frasquito, li llença la beguda a la cara. Don Quintín, acostumat a ser ell qui humilia els demés, jura buscar aquell home i matar-lo.

### Acte segon

#### Escena I

En una plaça dels barris baixos de Madrid, juguen un grup de nenes a jocs de rotllana

*¡Qué bonita eres!  
¡ Qué bonita vas!*

Don Quintín, que no suporta res, l'escriu perquè callin i les espanta. Des l'interior d'una taverna se sent cantar. Hi ha una venedora de castanyes. Quintín diu que o el troba aquella nit – a Paco - o perdrà la vida. Una parella d'ancians canta:

*Cincuenta años justos  
Llevamos casaos...*

Quintín, davant l'alegria general expressa el seu odi pels diumenges, sobretot quan apareix un grup de joves i minyones que s'acomien amb paraules afectuoses, en un extens cor cantat:

*No me dejes tan temprano.  
No te vayas, nena mía.  
La señora me lo exige  
y por eso tengo prisa...*

Se sent un clamor general: és la gentada que porta a les espatlles El Manoli, que ha triomfat a la plaça de toros, acompanyat d'un fort d'orquestra. Felisa l'abraça feliç i ell li recorda aquella primera trobada a la casa de la carretera. Amb la mare i els acompanyants, entren a la taverna. Don Quintín expressa el seu fàstic davant la felicitat dels demés: "Ya te la quitará (l'alegría) el cuerno de un toro, so maleta!

### Escena II

Sefiní i don Quintín continuen la recerca de Paco. Sefiní intenta fer-lo desistir de la intenció de matar-lo; ell li recorda el que li ha fet a Laureano i a Angelillo per demanar-li el mateix: que un va coix i a l'altre, li va obrir el cap. Se'n va.

### Escena III

Sefiní queda sol i en un monòleg explica que ja sap on viu el jove i que només fa que deixar-li notes sota la porta advertint-los del perill, avisant-los que marxïn, però que no fa cas.

### Escena IV

Apareix Laureano, muntat en un patinet i es troba amb Sefiní. Li explica que va així per fugir més ràpid cas de trobar-se amb don Quintín. Laureano li pregunta perquè encara continua amb ell i li diu que perquè ja no li queda ningú, que tothom l'ha abandonat.

### Escena V

Arriba corrent Angelillo, vestit amb smòking atemorit perquè li sembla que l'ha vist don Quintín. Li pregunten on va tan ben abillat i explica el que li va passar des que va abandonar don Quintín, arribant a cantar tangos estil *Spaventa al Tabernillas-Palace*, amb el nom artístic de "La Lechuza de las Pampas". Sefiní li diu que sap que el jove viu allí, al número 7 i Angelillo li contesta que el càstig que li espera a don Quintín serà exemplar. Una companya del cabaret, "Feli, la caminera", que és promesa del torero Manoli, en acabar la funció, es va reunir amb la parella de l'incident. Angelillo va fer indagacions amb l'amo del cabaret, assabentant-se que era filla "d'un peó caminer".

### Escena VI

Angelillo, Laureano i Sefiní parlen amb la Feli i el Manoli. S'aclareix tot: efectivament Teresa és com si fos la germana i va ser acollida pels seus pares. Tots conclouen que sembla una novel·la de "Rocamble".

### Escena VII

A casa de Paco i Teresa, amb Emerenciana, una mainadera del barri de Salamanca. Ambdós, en un duo cantat, volen fer callar els flors de l'infant:

*...cuando rabia, no se ríe  
ni trayéndole a Charló.*

Continuen lloant-li les gràcies:

*No hay en el distrito  
Otro que lo supere  
¡Se vé que es madrileño!  
¡Se vé que es un chulapo!*

Paco i Teresa recorden des del dia que es van conèixer fins aquests moments feliços en que tenen un fill. La mainadera, l'adusta Emerenciana, els diu que l'estan malcriant amb tantes moixaines. Ells diuen que no el bressoli tan fort que sembla que el nen estigui a la muntanya russa. Surten a fer un tomb.

Teresa expressa un núvol de temor pels anònims que reben sota la porta i recorda amb temor la mirada d'aquell home. Quan plorosa és abraçada per Paco, el veu, amagat darrera un arbre. Crida, però dissimula i, amb la intenció de quedar-se sola, li demana a Paco que torni a casa, que ella ha d'anar a comprar a can Cosme.

### Escena VIII

Teresa, armant-se de valor, s'acara a don Quintín que li diu que no vol parlar amb ella sinó amb el covard del seu home que l'envia per evadir-lo. Ella li planta cara, li diu que abans de fer-li mal a ell, l'haurà de matar a ella; que va ser ell qui es creuà en el seu camí, no ells. Li demana que els deixi en pau, que amb el verí que porta a l'ànima ja està prou castigat. En aquell moment, arriba Paco. Separa Teresa del mig. Don Quintín fa el possible per acabar de provocar-lo i acaben enganxant-se. Teresa crida auxili, quan arriben Angelillo, Laureano i Sefiní. Subjectant-lo eviten que li faci mal. Teresa, retirant-se, el maleeix: *¡Maldita sea su alma negra!*

Don Quintín esbronca a tots perquè no l'han deixat acabar amb Paco. Angelillo li diu la raó: que la noia que acaba de marxar maleint-lo és la seva pròpia filla. Ell queda sorprès. Angelillo afegeix: *¡Esa es la obra de su vida! Quien siembra odios recoge maldiciones. Quédese usted solo.*



## Quadre segon

### Escena I

Don Quintín els van al darrera, demanant que li expliquin més coses. Finalment, es lamenta de la jugada que li ha portat el destí; es veu sol i que ha perdut l'única cosa que esperava retrobar: la filla. Abatut, plora.

### Escena II

Amb un subtil pianíssim d'orquestra, es veu don Quintín plorant en un portal. Una nena li pregunta què li passa, perquè plora, i li ofereix anar a casa seva perquè la seva mare el cuidi. Li diu que plora perquè mai ha estat bona persona. Amb la seva ingenuïtat, la nena li diu que si plora, començarà a ser-ho. Quintín l'abraça plorant.

## Quadre tercer

### Escena I

A l'interior del Cabaret Tabernillas-Palace. Té lloc un número tancat, de caire satíric en el que la clienta Sinforosa se'n riu de la modernització dels noms dels establiments, com la del lloc on estan. Abans, Tasca del Melanio; ara Tabernillas-Palace. Ella que és una dona "lliberada" se'n riu d'ella mateixa dient que ella podria autoanomenar-se Mímí, la tímida. Continuen rient-se del vestit dels cambrers, de les joves...

### Escena II

Arriben a aquest establiment per prendre quelcom i Paco, Teresa, els tres homes, Felisa i Manoli. Fan seure a Teresa per fer-la refer de la notícia que li han donat: que don Quintín és son pare. Angelillo demana calma perquè ha d'actuar i demana que si arriba don Quintín l'aturin. El presentador anuncia el número: "Tangos argentinos por el natural del país don Ángel de Amor y García. Se espera de la cultura del público que no le arrojen residuos de consumición hasta que haya acabado el número". Angelillo canta "Mozo, traime un veneno".

*Chinito soy;  
De las farras la alegría yo fuí  
Y a guapiar  
Los gaviones aprendían de mi....*

La tornada és cantada pel públic del cabaret:

*En las farras fué  
El comparito que más triunfos logró...*

Tots aplaudeixen Angelillo, quan diuen que hi ha un home que vol entrar. Fugen tots a amagar-se menys Paco i Teresa que resten dempeus.

### Escena final

Entra don Quintín i pregunta a la noia si és Teresa. Aclaparat per la situació, reconeix que arribar a aquest moment ha estat un càstig per la seva mala vida. Teresa li diu que efectivament, ella va ser criada per Nicasio. Quintín vol abraçar-la però aquesta l'atura, preguntant-li perquè va abandonar sa mare. Confessa que no va creure en ella i que des llavors només ha sabut veure el mal en tot. Paco diu que entén perquè li diuen "el amargao". Teresa li obre els braços dient-li que l'estimi a ella tot el que no va estimar la mare. S'abracen. Van apareixen tots: Angelillo, Sefiní, Laureano... Quintín demana perdó a tots pel que ha fet. Angelillo li diu que ara haurà de menjar-se una cosa semblant a la humiliació que va patir amb l'oliva. Entra Emerenciana, la mainadera, amb el nen. Quintín pregunta si és el seu nét. Angelillo li diu que se'l mengi... a petons. Quintín, entendrit l'agafa en braços. L'infant es fa un pipí i mulla l'avi, que el passa a Angelillo per assecar-se, dient aquest que quina paradoxa: "Toa la via presumiendo de valiente y viene un rro y se "desagua" en nosotros". Amb les paraules de Teresa, "La vida es mucho; porque la vida es dolor y sacrificio, pero tiene un premio: la alegría de querer y la de perdonar" s'acaba l'obra.

En total l'obra té vuit números cantats, predominant el diàleg. Jacinto Guerrero no pot prescindir d'incloure-hi els típics números propis d'arguments de sarsueles anteriors. A l'acte primer, escena I, es canta una cobla; al VII, hi ha el cor d'espigadors; a l'escena XI, duo còmic a càrrec de Sefiní i Angelillo, amb la cançó i tema principal de l'obra *Don Quintín*, música que es va fer molt popular i es cantava arreu; la frase "sembles don Quintín, el amargao" es va fer popular durant llargs anys. Al quadre segon, a l'escena V, no podia faltar un número flamenc, el de Rosariyo. A l'acte segon, escena I, hi ha dos cors: l'infantil, amb les nenes jugant i el dels enamorats i les minyones. Era imprescindible el duo amorós dels protagonistes. El número més actual fou la inclusió d'un número amb música de moda: el tango, que canta Angelillo al quadre tercer, a l'escena II. No han canviat massa els arguments d'aquesta dècada amb de l'anterior: violència domèstica, abandó familiar, excés de beguda, prototipus de fatxendes...

L'obra pretén semblar més actual amb alguns tipus de personatges, però contempla els tòpics i prototipus socials arrelats a la societat: l'home violent i bevedor, Nicasio, que maltracta les filles. Don Quintín, extrem de crueltat i prepotència, també maltractador de l'esposa, a qui expulsà de casa per una absurda sospita i gelosia, capaç d'abandonar la pròpia filla. Els fidels seguidors de l'"amo", en Sefiní i l'Angelillo i tot el seguici de gent que no s'atreveix a plantar cara a don Quintín. Les noies, una de les quals, com era el desig de moltes joves, fuig de casa per després triomfar en el món de la cançó, del cuplet... De fet, aquesta dada, si es consulta la biografia de bona part de cupletistes, poques procedeixen d'un món culte, sinó més aviat dels suburbials, del triomf inicial en un local de modesta situació a un cabaret o a l'èxit rotund. Paco, el xofer de senyoret de casa bona, que passa a ser autònom amb l'adquisició d'un taxi. A l'obra l'Emerenciana, la dida, té una variant ja que en lloc de ser gallega, com era el tòpic, era d'un barri castís de Madrid. I aquest fet, el madrilenyisme, és un tret que surt en molt moments de l'obra per a afirmar actituds nobles i positives<sup>697</sup>. Un exemple, el trobem quan el i sa muller riuen les gràcies del seu fill: "Se ve que es madrileño; se ve que es un chulapo".

Hi ha un fet, però, que sí és novetós en relació a altres sarsueles. Els personatges van armats amb pistola, tant el xofer Paco, que representa el "bo" de l'obra, com don Quintín, el "dolent". En relació a aquest fet, que presenta de manera natural que algunes persones portin arma a la butxaca, hem de tenir present que l'obra fou estrenada el 1924, data en que, segons els historiadors finí, més o menys, el fenomen social del "pistolerisme", xacra que s'estengué durant els anys 1919-1923. Encara que aquest es donà amb més virulència a Catalunya, es degué veure com quelcom habitual arreu de l'Estat espanyol on hi havia activitat sindical important. Madrid no en degué ésser aliena. Els pistolers actuaven com autèntics gàngsters al servei de la patronal, protegits pels governadors civils, amb connexions amb la policia i Capitanía General. Arniches veié en aquests

---

<sup>697</sup> L'autor, Carlos Arniches, és un dels veritables artífexs de la definició dels personatges madrilenys, creant fins i tot, un petit diccionari del vocabulari popular i familiar madrileny. Encara que alacantí de naixement (Alacant, 1866), Arniches estudià definí els prototips de personatges a través de l'observació directa : "*En la vida real, yo paseo frecuentemente por los barrios extremos... Voy a ver salir las cigarreras... entro en alguna taberna... Charlo con los parroquianos... ¡Si pudiese traer al teatro a muchos de esos sujetos con toda su viva originalidad!... En consecuencia, el madrileñismo de Arniches nació de la más directa... observación del vivir del pueblo que si primero se limitó a su estrato más picaresco del hampa, "que nutre sus gloriosas huestes de organilleros, timadores y pícaros de toda laya"*". Ramos, Vicente, *vida y Teatro de Carlos Arniches* – Alfaguara, Madrid 1966

personatges – de fet, no explica quin és el medi de subsistència de don Quintín – un típic pistoler de l'època, a punt d'aplicar la seva llei quan li convenia.

#### **XI.4.2. La versió cinematogràfica de *Don Quintín el amargao***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>DON QUINTÍN, EL AMARGAO</i></b>   |
| PRODUCCIÓN: Filmófono  |
| PRODUCTOR: Ricardo María Urgoiti   |
| NACIONALITAT: Espanyola  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1935  |
| DIRECTOR: Luis Marquina  |
| ARGUMENT: adaptació cinematogràfica del sainet líric de Carlos Arniches i Antonio Estremera  |
| GUIÓ: Eduardo Ugarte – Luis Buñuel   |
| MÚSICA: Jacinto Guerrero i addicional de Fernando Remacha  |
| SO: León Lucas de la Peña – Enginyer de so: Luis Marquina<br>Sistema sonor Tobis Klang Film  |
| FOTOGRAFIA: José María Beltrán   |
| LABORATORIS: Cinematiraje Riera S.A. Madrid  |
| PAS: 35 mm.  |
| DECORATS: José María Torres  |
| PELUQUERIA i VESTUARI: maquillatge M. Kraft  |
| ESTUDIOS: Estudios CEA – Ciudad Lineal – Madrid  |
| LOCALITZACIONS: estudis – Madrid   |
| DISTRIBUIDORA: Filmófono   |
| METRATGE: 2.800 metres (nou rotlles)   |
| ESTRENA: 1935  |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca Española   |
| INTÈRPRETS: Ana María Custodio (Teresa), Alfonso Muñoz (Don Quintín), Luisita Esteso (Felisa), Fernando de Granada (Paco), Luis de Heredia (Angelillo), José Alfayate (Sefiní), José Marco Davó (Nicasio), Manuel Arbó (Crótido), Porfiria Sanchíz (María), Consuelo Nieva (Margot), Jacinto Higuera (Saluqui) |

Una de les dades més sorprenents del film rau en el fet de l'atribució de la direcció del mateix. Mai Luis Buñuel va voler figurar com director, ni com adaptador del guió, quan en realitat l'expedient de Censura de Guerra, així ho afirma. Al film, als crèdits figura com a director Luis Marquina quan era ben sabut per tothom que, qui dirigia, feia i desfeia com i quan volia, era Luis Buñuel.

Després del 1932, en finir *Las Hurdes, tierra sin pan*, Buñuel s'havia separat ja del grup surrealista en no estar d'acord amb el que ell qualificava d'"*aristocràcia intel·lectual*". El 1933, es casà amb Jeanne Rucar i el 1934 naixia el seu primer fill, Juan Luis. Les necessitats econòmiques s'imposaven per damunt de les ideològiques, havent de fer activitats remunerades per a ell no massa plaents: director de doblatge per a la Paramount de París i per a la Warner Bros a Madrid, justament l'any 1935. Fou en aquest any en el que es va vincular a la productora cinematogràfica Filmófono:

"Filmófono fué un invento muy interesante de hacer un cine nacional en el momento en que empezaba a difundirse la técnica del sonoro y todavía las grandes productoras extranjeras no habían reaccionado. Para ello, el cineasta aragonés – Buñuel – se puso en contacto con Ricardo María Urgoiti, hijo de Nicolás Urgoiti, fundador de *El Sol* y representante de la burguesía más moderna y emprendedora que apostaba por el programa europeizante de publicistas como Ortega y Gasset. Buñuel era el hombre adecuado para semejante iniciativa, aunque seguramente no convenía airear su nombre por la fama de escandaloso y vanguardista que hubiese acarreado a este, a su vez, tampoco le interesaba comprometer su prestigio en una empresa que se plantease como dedidamente comercial. De ahí el pacto de silencio mantenido para que el nombre del realizador no apareciera en ningún lado".

El pacte era ben clar: per una banda a la Filmófono l'interessava contractar un director capaç d'assegurar la seva inversió en uns productes rendibles. Per altre, el nom de Buñuel era "maleït" en segons quins cercles. Per descomptat que a per determinades produccions, adreçades al gran públic, Buñuel, amb el record escandalós de *Le chien andalou* era el director menys adequat. Però hi ha un altre aspecte a considerar, en paraules d'ell mateix:

"No me seducía la idea de realizar por mi mismo películas comerciales. Pero no tenía inconveniente en encargar a otros que las realizaran. De manera que me hice productor, un productor muy exigente y quizá en el fondo bastante canallesco. Encontré a Ricardo Urgoiti, productor de películas muy populares y les propuse una asociación [...] Yo no puse más que una condición: la de que mi nombre no figurara en la ficha técnica"<sup>698</sup>.

No és objectiu d'aquest capítol jutjar la rectitud o honestedat d'intencions de les parts implicades. Només indicar que era sabut que moltes escenes d'aquesta etapa les va rodar ell mateix, que feia i desfeia al seu gust, de vegades, d'una manera força tirànica, com reflecteix aquestes declaracions fetes per ell mateix:

<sup>698</sup> Sánchez Vidal, Agustín, *Luis Buñuel, obra cinematográfica*, Ediciones J.C. Madrid 1984, pàg. 91, magnífic estudi sobre l'obra cinematogràfica de Buñuel.

“En Don Quintín [...] Una escena que a mi me parece bastante buena es la del café [...] durante el rodaje de esta escena dije a Ana María Custodio, que hacía el papel principal (a veces, me entrometía descaradamente en la dirección) ‘Hay que echarle más mierda, más mamarrachada sentimental’. ‘Contigo no se puede trabajar en serio’, me contestó ella”.

El film fou rodat en només divuit dies i era el que més agradava a Buñuel. La crítica li fou favorable: “El éxito fué considerable tanto por parte de la crítica como por el público, pues no era frecuente aquella calidad y nervio “a la americana” en el raquíctico cine español”. Fou, com van dir, “Un sainete madrileño con el ritmo de Hollywood”. La il·luminació, decorats, interpretació, van causar sensació. Alfonso Muñoz, que feia el paper principal, de don Quintín, havia estat el galant de la companyia teatral de la Margarida Xirgu. Comptà també amb Luis Heredia, que participà en quatre films més a l’etapa de la Filmófono. Malgrat la rapidesa del rodatge, es van fer unes despeses exagerades per escenes puntuals, com la de la caiguda del barranc del cotxe que condueix el coprotagonista, un Hudson del 1932 que va haver d’esperar retard en el pla de treball, només per a lluir de manera fastuosa una destrossa tan valuosa per una escena que dura pocs segons i que, a més, no figura en el guió: el cotxe topa amb un arbre. Però, és clar, era més atractiu rodar la caiguda i incendi des d’un penya-segat de tan valuós objecte. Una mena de “sacrifici” traduït en diners.

Manuel Rotellar, segons esmenta Sánchez Millán, va rebre com obsequi del propi Buñuel el guió de rodatge: 153 folis mecanografiats, amb 46 rectificacions marginals, tant per a l’acció com per als diàlegs, cançons i variants tècniques. Res va quedar de la música original de la sarsuela, apart de la de fons i la de Don Quintín i es va inserir un número exòtic, per lluir les gràcies de Luisita Estesó, que tampoc hi figurava: *La Carioca*.

Buñuel va romandre a la Filmófono participant en quatre films: el darrer, també una adaptació cinematogràfica d’una sarsuela, *La alegría del batallón*, amb el cinematogràfic de *¡Centinela, alerta!*

La Guerra civil va malbaratar la carrera del que es presentava com un dels més interessants realitzadors de la cinematografia espanyola, just quan es preparava l’adaptació d’obres de Benito Pérez Galdós, Valle Inclán, Pío Baroja...

Aquest film, com tants d’altres durant i després de la Guerra civil, va ser objecte de censura per part del Departamento de Cinematografía del Ministerio de la

Gobernación – Servicio Nacional de Propaganda. D'aquest film de la casa Filmófono<sup>699</sup>, se'n van tirar deu còpies, de nou rotlles cadascuna. A l'expedient de censura, de data 24 d'abril de 1939, hi consta només com a director Luis Marquina i en cap cas Luis Buñuel. Hi figuren les indicacions del gerent de la Filmófono, Gerardo Cierco Perotes, que els descarts dels film estaven ja en poder del Departamento i que ja havia estat censurada a Sevilla. Poc devia ser el que la censura devia retallar però hi havia quelcom que no podia mai sortir: les icones de la falç i el martell que sortien en algun moment del film, en un teló de fons. Aquestes imatges foren suprimides ja a l'any 1937<sup>700</sup>. És a dir, que fins el 1939, en que es presentaren a revisió les noves còpies, el film va deixar d'exhibir-se. El cert és que en aquestes noves còpies mai s'esmenta la participació de Luis Buñuel.

Aquest mateix argument va estar portat a la pantalla en una ocasió anterior, per Cartago Films, l'any 1925 i dirigit per Manuel Noriega<sup>701</sup>. També Luis Buñuel, a qui interessà el tema, va dirigir el 1951, durant la seva etapa mexicana, una versió d'aquest mateix argument amb el títol *La hija del engaño*, que encara respectava menys l'obra original de Carlos Arniches i Jacinto Guerrero, molt més violenta, amb un adulteri consumat i don Quintín que, malgrat el jurament de l'esposa en el llit de mort, no perdona.

### Anàlisi del film

Comença el film amb uns recursos estètics emprats que s'han vist reiteradament a l'època muda: un primer pla dels personatges principals i els seus noms (Ana María Custodio, Alfonso Muñoz i Luisita Estesó), seguit després de la relació dels secundaris i equip tècnic. També sobta la coincidència amb el segon recurs: una vista general de la ciutat on es desenvoluparà l'acció, passant per un mercat real i finalitzant en els decorats d'un mercat de carrer, davant la façana d'una rellotgeria.

<sup>699</sup> La productora i marca Filmófono S. A. tenia la seva seu central primer al carrer Eduardo Dato 27, a Madrid, i després a l'Av. José Antonio, 67. Disposava de sucursals a Barcelona, Bilbao, Coruña, Madrid, Sevilla i València. Tenia agència a Canàries i locals al Palacio de la Música, Barcelona, Salamanca, Monumental, Goya, Alcalá, Argüelles, Dos de Mayo, Elcano, Voy i Numancia.

<sup>700</sup> Ministerio de Cultura, expedient 274 / 32.826 – 1937.

<sup>701</sup> *Don Quintín el amargao*, Cartago Films, amb guió adaptat per Carlos Primelles, va ser estrenada el 1925, amb el repartiment escènic de Juan Nadal, Lina Moreno, Consuelo Reyes, María Anaya... i com a característic Pedro Elviro "Pitouto", el més famós còmic en films d'aquest estil en el paper d'Angelillo.

El guió adaptat va prescindir de la majoria de números cantats. Només en conservà un, fora del context de l'obra original i que serveix de *leitmotiv* musical a l'obra, corresponent a la cançó *Don Quintín* i un número afegit, estil carioca que canta Felisa al cabaret. Les demés parts musicals han estat transformades en recitats i diàlegs, conservant fins i tot, en alguns casos, l'escrit original. Algunes escenes han estat canviades de lloc frases fetes o acudits. S'han suprimit uns personatges; se n'ha afegit d'altres; s'ha inventat una part inicial... En resum; no es pot dir que l'obra no sigui *Don Quintín el amargao* però es pot afirmar que amb aquesta readaptació, ha deixat de ser una obra lírica, malgrat conservar la bella música de fons de Jacinto Guerrero. Anem a estudiar quines han estat aquestes adaptacions.

En primer lloc, el guió dóna una gran extensió al que a l'obra és només un referent i del que ni tant sols té paper: el de la mare de Teresa i esposa de don Quintín. Després d'una vista general de Madrid, la càmera ens porta a una casa on arriba un home, don Quintín. A través de la confosa imatge que deixa entreveure el vidre opac, li sembla veure la seva dona ajuntant el cap amb un home, quan en realitat és un amic que està observant amb ella una fotografia de la infància comuna. Irromp de manera violenta, intenta disparar contra l'home i segueix una escena, per desgràcia, típica, de violència domèstica i encara que la dona es proclama innocent i que sap que està embarassada, la fa fora de casa. Dóna llum a la maternitat, fa cua a la filera de caritat per a rebre menjar... Dos obrers, compadits d'ella, comparteixen el seu entrepà. Es veu abocada a demanar caritat, criatura en braços.

Mentre, al Círculo Industrial, del que don Quintín és l'amo, dos fatxendes vigilen el joc. Té una amant, Margot. Al guió original ni se sap quin és el seu *modus vivendi*, ni hi ha la figura de l'amant. Li anuncien que a baix hi ha la seva dona que demana per ell, però no la vol rebre. Des del balcó, ell, la seva amant i un sicari miren com la dona se'n va. Desesperada per la situació, opta per deixar la petita a casa de don Quintín, pensant que això mourà la seva clemència. Aquest, quan la troba, decideix deixar-la a una casa d'un peó, Nicasio, amb una nota que diu que si la cuida, rebrà cada mes 125 pessetes.

Maria, la mare, en veure que no té notícies de Quintín, torna a casa seva per reclamar la filla. Li barra el pas Margot que la fa fora, dient que pensi que així la



nena estarà ben atesa. A don Quintín li diu que venia a reclamar-li diners, contestant aquest que totes les dones són unes “infames”.

L'amant de Quintín, que també ho és d'un dels fatxendes del Casino, planeja robar els diners de la caixa i fugir. Arriba Quintín amb una capsa amb un anell de casament que pensa oferir a Margot. Se n'assabenta per mitjà d'una nota que l'abandona i s'enfurisma encara més.

Canvi d'escena: Nicasio arriba a casa seva, mig begut, com sempre, i dóna el sobre amb el que queda després de gastar-se una part en beguda, de les 125 pessetes que rep pel manteniment de la nena. Es veuen les dues nenes juntes, Felisa i Teresa, bebès, per passar amb un *flash-forward* vint anys després.

Arriba Nicasio i crida a Tere per a renyar-la pel mal menjar que li ha fet. Felisa la defensa i l'home ensenya la vara per pegar-la. Felisa és una somiadora que s'embadaleix amb les revistes d'actualitats. Pensa que un dia serà una gran artista.

Teresa va a portar el menjar a son 'pare' quan un cotxe, per tal d'esquivar-la, cau del penya-segat, saltant abans el xofer, en una escena molt cinematogràfica i espectacular. Al guió original, Felisa i Teresa recorden que fa un mes van atendre dos joves que havien topat contra un arbre. Després, Teresa cura a Paco, el xofer que li diu tot un seguit de galanteries i li demana de veure's altre cop. Segueix també una escena molt cinematogràfica – també afegida – de caire còmic en la que Fidel i Nicasio van pel camí i veuen els arbres dobles i amb formes estranyes.

Paco i Tere fa un mes que es veuen. Aquest li demana que marxi amb ell; ella li diu que aguantarà fins que pugui. El nou guió ha prescindit de la doble relació sentimental entre xofer i senyoret i Tere i Felisa. Mentre, els dos nous sicaris de don Quintín, Angelillo i Sefiní, certament dos noms ben satírics, atenen al seu “ofici”, arriben al bar de Crótido. Busquen un disc que el cambrer té amagat darrera un quadre. És la cançó de *Don Quintín* que acaben cantant a cor tota la gent del bar. Recordem que aquesta cançó, un duo còmic a cura d'Angelillo i Sefiní, al llibret original la canten ambdós quan arriben a casa de Nicasio reclamant la noia. En arribar don Quintín es fa el silenci general. Trenca furiós el disc i fa marxar a tothom. Els seus sicaris li ofereixen una cadira i escull la

d'Angelillo. Aquesta escena, amb l'ofertament a l'hora de quatre cadires, a l'obra original passa quan arriba don Quintín a casa de Nicasio.

Arriba Nicasio i té lloc una baralla, en la que Tere s'aboca al pou amenaçant amb tirar-s'hi si la torna a pegar. Paco la convenç perquè marxi amb ell, però com que això hauria estat una relació no legal, el nou guió s'inventa una tia del noi que li ha fet de mare, amb qui podrà viure Tere mentre no es pugin casar. L'honor queda així salvaguardat.

En un pla detall de la pàgina de successos, s'anuncia que una indigent, María López, que va ser recollida en un hospital de caritat mig morta. Don Quintín ho llegeix i hi va. María, moribunda, li assegura que Teresa és la seva filla i li demana que en tingui cura. Quintín es proposa retrobar-la.

Paco recull Tere que ha fugit de casa. Mentre, arriba Angelillo que pensa que Felisa és la noia que busca. També hi ha alteracions de l'original. S'ha prescindit de les figures del dos "maetilles", Caray i Manoli, que arribarà a triomfar i serà el promès de Feli. És de suposar que una escena torera típica, amb el triomf a la plaça, ja no devia adequada per a un film que volia tenir característiques més actuals. L'aspirant a torero i el torero triomfador quedaven fora de lloc. Aprofitant la figura del còmic de moda Luis de Heredia, el converteix en el que serà la parella de Felisa. Així, té lloc a la casa aquesta escena d'equívoc, còmica, en la que Angelillo s'enamora de manera fulminant de la noia. Arriba Nicasio i en veure'l festejant amb la seva filla, el fa fugir a cops.

Don Quintín pregunta perquè no ha portat la seva filla i decideix anar-hi ell mateix. Nicasio, sense saber que Tere ha fugit, diu a Quintín que sí que té la noia. En aquell moment arriba la vella Casi i li dóna una nota que li ha lliurat Tere, en la que ha escrit a Nicasio que marxa perquè ja no suporta més maltractaments. Don Quintín el colpeja i marxa enrabiad.

En el bar de Crótido, que s'ha fet el feu de Quintín, Saluqui s'imagina que serveix a clients inexistents, diu que "per no perdre la pràctica". Sefiní i Angelillo li diuen a Crótido que, des que sap que sa filla ha fugit –els altres li han fet creure que a l'Argentina –, està més furiós que mai. Arriba don Quintín, rabiós com sempre.

Tere espera Paco que arriba amb un nou cotxe. Té ràdio i toca la marxa nupcial. Per celebrar-ho, entren al bar de Crótido. L'escena de l'ofensa de l'oliva és igual que a l'original. En canvi, també s'ha suprimit la de la balladora i el guitarrista, probablement amb el mateix criteri: en un film que tenia pretensions d'actualitat, no hi quedaven bé ja les balladores. Toreros i flamenc estaven *demodés*. La frase que diu Rosariyo al final, recriminant don Quintín que s'hagi venjat en una parella indefensa, la diu Crótido.

La recerca a que són obligats a fer Sefiní i Angelillo porten a una trobada casual d'aquest amb Felisa, que també ha fugit de la casa paterna i fa de minyona a Madrid. Angelillo li diu que si vol, la pot ajudar a debutar en un cabaret com a cupletista. Don Quintín tracta d'inútils als seus sicaris; Angelillo li planta cara i Sefiní s'interposa per salvar-lo.

Tere rep a casa seva un altre anònim en el que diu que marxin, que l'home de l'ofensa cerca a Paco per matar-lo. La tia li diu que ara l'única preocupació ha ser això: i li mostra una camisola de nadó. Quan els clavells que rega Tere floreixin, haurà nascut el seu fill. En un *flash-forward* es veu com la mata passa a tenir un bells clavells oberts.

En un teatre, es veu el cartell anunciant el debut d'una nova estrella "La Perla de la Ribera". Angelillo, que ara és promès de Feli, es troba amb Sefiní, que va amb patinet per defugir don Quintín.

A l'interior del local hi ha per casualitat Paco i Tere. Toca l'orquestra i quan va a sortir a escena, Feli veu a Tere i demana a Angelillo que els segueixi. Com és d'esperar Feli triomfa amb un número carioca, amb frases parlades de caire còmic entremig. Aquesta cançó no hi és a l'original, però com que devia ser un ball de moda s'inclogué. Recordem que al llibret, és Angelillo qui canta tangos, que també canta Feli, amb el nom de "Feli, la caminera" i que el promès d'aquesta és Manoli, el torero. Angelillo i aquesta només són companys de feina.

L'atzar porta don Quintín a trobar finalment, el domicili de Paco. Tere es troba amb la seva mirada desafiant i decideix plantar-li cara. Hi ha un primer pla dels ulls de ràbia, reptadors de don Quintín, mig enterbolida pel fum de la cigarreta que fuma que s'apropa a la càmera. L'escena i el diàleg és pràcticament igual a l'original. Arriba Paco i s'organitza una baralla, quan arriben Sefiní i Angelillo i els

separen. Abans d'entrar al portal de casa, Tere maleeix al que és el seu pare sense saber-ho, dient que qui sembla odi, recull malediccions. Don Quintín es queda estupefacte quan rep la notícia que aquella noia que acaba de maleir-lo és la seva filla. Vagueja sol pel carrer, desolat i plorós. Una nena, amb una ampolla de vi, com a l'original, el consola i li diu que qui plora no pot ser dolent.

Arriba a casa seva. Obre la porta i la llum i es troba amb Paco, Tere i Sefiní, que els ha portat fins allí. El pare demana perdó a Paco que diu que el perdona perquè ell és noble i "nacío en Madrid". La filla li pregunta perquè va abandonar la mare i ell li diu perquè no la va creure i que només ha sabut acumular odi i recel al llarg de la seva vida. De la cambra continua surten Angelillo i Felisa amb un barril d'olives, amenaçant-lo amb que s'ho haurà de menjar "tot". De dins, treuen el seu nét, a qui pren en braços. El nen el mulla. Angelillo acaba amb la frase que diu que tan valent com han procurar demostrar ser perquè ara, fins i tot un nen "se desagüe" en nosotros.

#### **XI.4.3. La versió teatral de *La verbena de la Paloma***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: <i>LA VERBENA DE LA PALOMA o El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos</i></b> |
| Tipologia: sainet líric en un acte i en prosa   |
| Llibret: Ricardo de la Vega   |
| Música: Tomás Bretón  |
| Estrena: Teatro Apolo de Madrid, el 17 de febrer de 1894  |

Si hi ha alguna obra amb la qual hom associa ràpidament amb el mot sarsuela, és sens dubte, *La verbena de la Paloma*. A l'imaginari popular, ve al cap de seguida l'havanera de Julián *Dónde vas con mantón de Manila...* i un recull de frases del text d'aquest llibret que s'han incorporat – si més no, durant unes quantes generacions – al llenguatge popular. Qui no ha dit alguna vegada, en to jocós "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad..." i tantes d'altres que escriví amb gran coneixement dels personatges del món dels barris madrilenys Ricardo de la Vega? És una de les poques sarsueles que encara avui tenen cabuda en les escadusseres sessions de teatre líric, la més paradigmàtica.

A finals de segle XIX, el teatre popular bullia d'estrenes líriques. Triomfava el "género chico". *La verbena de la Paloma* es va estrenar al Teatro Apolo, anomenada pels afeccionats "la catedral del género chico".

L'obra per la qual és conegut més a Tomás Bretón no estava, en principi, encomanada a ell, sinó a Ruperto Chapí. Aquest ja estava composant la música al llibret escrit per Ricardo de la Vega però una discussió amb els empresaris del Teatro Apolo va derivar amb el trencament amb el músic. S'estava assajant ja el text sense música. De la Vega demanà Bretón que la musicés amb tota urgència. Aquest la va compondre en el termini de pocs dies, escrivint-la en cafès i bars, on es va imbuir de l'ambient madrileny, de les musiques populars que sonaven al carillons. El més brillant elenc líric i teatral va estrenar l'obra: Emilio Mesejo, Luisa Campos, Irene Alba, Manolo Rodríguez... Tomás Bretón no estava gaire segur de l'èxit de l'obra. Segons una anècdota que recull Salvador Valverde, Bretón, ja davant el faristol, amb tota l'orquestra a punt d'encetar el preludi, va dir al primer violinista: *Me parece que esta vez me he equivocado*<sup>702</sup>. Ben equivocat anava Bretón. Abans de cinc dies de l'estrena, no quedava cap entrada i l'èxit a l'estrena li assegurà el favor del públic.

Ricardo de la Vega va definir amb una ironia increïble els estereotips de personatges dels barris madrilenys:

Don Hilarión, l'apotecari, prototipus de "vell verd", acabalat i cregut que encara és un conqueridor de noies joves. També el nom ho és: el seu origen grec equival a rialler, però una derivació mal intencionada podria ser la de aquell que "fa riure", que provoca la riota.

Julián, el jove treballador, enamorat de Susana, gelós i possessiu.

Susana, de classe humil, una cosidora, que es deixa afalagar econòmicament per Hilarión.

Casta, la germana, que juga el mateix joc que ella. No deixa de ser el summum de la ironia que les dues germanes es diguin Casta i Susana, que equivaldria a l'episodi bíblic de "La casta Susana", quan en realitat, elles fan el joc contrari: deixar-se admirar i "comprar" pel vell i ric Hilarión.

La seña Rita, padrina de Julián, dona assenyada i que s'estima son afillat.

<sup>702</sup> Valverde, S. *El mundo de la Zarzuela*, Palabras S.A. Madrid, pàg. 219

La tía Antonia, que viu amb les dues, veritable alcavota, que només procura col·locar econòmicament bé les noies – i a ella, és clar- sense importar-li el què pot passar a les joves.

I una llarga llista de personatges secundaris, tots els ben representatius dels barris madrilenys: el taverner, el guàrdia, la portera, la balladora del cafè, el sereno, els “chulapos” i “chulapas”...

L'obra és d'un acte únic i la trama es desenvolupa al llarg de la nit del 14 d'agost, durant la revetlla de la festa patronal.

### Escena I

En un carrer d'un barri madrileny, una nit d'estiu, durant la revetlla de la Virgen de la Paloma, patrona d'un barri madrileny, es troben asseguts a la porta de ca l'apotecari Hilarión i don Sebastián, ambdós ja vells, gent a la bunyoleria nova, el taverner i el grup d'amics, amb els que juga a cartes, i la muller, els porters de la casa, ella amb el seu fill i Julián en un racó, apartat de tots confegint un fresc pictòric d'un quadre costumista.

Don Hilarión i Sebastián comencen un divertit diàleg cantat en el que lloen i critiquen els avenços de la medicina:

*Hoy las ciencias adelantan  
que es una barbaridad  
¡Es una brutalidad!  
¡Es una bestialidad!*

Julián, un jove caixista d'impremta, es lamenta plorós de la seva situació. La seña Rita li diu que ha de demostrar que és un home i ell diu que aquella nit ho demostrarà. Canta una bella cançó en la que es plany del desamor de Susana:

*También la gente del pueblo  
Tiene su corazoncito  
Y lágrimas en los ojos  
Y celos mal reprimidos...*

Rita li demana que si ella no l'estima que el deixi. Els mosso que juguen a cartes discuteixen qui ha guanyat la partida; Hilarión i Sebastián continuen parlant de la calor; a la portera, el seu home li mana que porti el bebè a dalt, a casa. Els joves riuen i les noies els demanen amb quants bunyols les obsequiaran. Els chulapos canten:

*Por ser la Virgen de la Paloma  
Un mantón de la China-na, China-na*

*Te voy a regalar...*

Contesten elles:

*Venga el regalo  
si no es de broma.  
Y llévame en berlina-na, lina-na  
al Prado a pasear.*

Continuen enriallats i marxen. Julián els mira amb enveja, mentre la seña Rita li recorda que “té mare”. El dia abans, li havia pres la pistola amb la que hauria pogut fer un disbarat. Ella insisteix en preguntar-li si té proves de que Susana no li és fidel i ell li diu que l’esquiva, que l’ha vist dalt d’un carruatge amb un home; que ella ja no és la mateixa des que viu amb elles la seva tia Antonia, que ambdues germanes tenen un “embolic” i ella les encobreix. La seña Rita es posa el mantell per donar un tomb per la revetlla i aconsegueix que Julián l’acompanyi per distreure’l. Els homes continuen jugant a cartes, amb el nom popular donat a cadascuna d’elles.

Don Hilarión diu a Sebastián que no pot anar de revetlla perquè té un malalt a qui cuidar. Don Sebastián li fa broma dient si és un malalt o una malalta i rient, se’n va. Hilarión reflexiona, cregut de que encara és un conqueridor femení, cantant un dels números més coneguts de la sarsuela:

*Una morena y una rubia  
Hijas del pueblo de Madrid  
Me dan el opio con tal gracia  
Que no lo puedo resistir...*

encara que reconeix que aquestes li costen uns quants duros. Continua el seu monòleg dient que anirà al vespre amb ambdues, que podran lluir llurs mantons perquè ell les hi ha desempenyorat. El taverner dóna la partida per acabada i diu que si volen, els dos mossos el poden acompanyar.

## Escena II

Al barri de La Latina, en un carrer on hi ha el Café de Melilla i vàries cases, una d’elles amb un gran finestral que deixa veure l’interior. Casta i Susana són al portal de ca seva, amb la tia Antonia, una dona d’uns cinquanta anys, grassa i ordinària, amb veu de bevedora d’aiguardent. Els guàrdies i el sereno estan fent la seva ronda. Se sent la veu de la cantant dins el cafè:

*En Chiclana me crié;  
que me busquen en Chiclana  
si me llegara a perder...*

Els qui l'escolten, l'aplaudeixen però sobretot la tia Antònia, que amb un got més del compte d'aiguardent, li tira "floretes":

*¡Bendita sea la madre  
que te parió!  
¡Y lo digo yo  
y san se acabó!*

Les nebodes proven de fer-la callar, però ella continua. S'acaba la part cantada i comença un diàleg entre les veïnes i la tia Antonia. Elles esperen Don Hilarión i amb certa malícia, les veïnes li comenten que "quina ganga" tenen amb ell. Pregunten també a Susana pel seu promès Julián i respon que està avorrida d'ell. Casta diu atemorida que, si s'assabenta de que l'apotecari les obsequia, hi hauria un daltabaix. Una baralla de gossos interromp el diàleg. S'acomien tots.

Comença una altra intervenció cantada a càrrec del sereno i els guàrdies, en el que es lamenten de la situació política, de les restriccions de l'ajuntament:

*¡El trueno será gordo!  
¡pero que muy gordo!<sup>703</sup>*

### Escena III

Arriba don Hilarión a casa de les noies, prometent-se-les molt felices per la nit que li espera. Se n'adona que hi ha la vella tia. Casta i Susana el criden i elles el renyen pel retard. Hilarión demana al cambrer del Café de Melilla que els porti unes copes; de dins se sent una música de violí i piano. Les noies aprofiten per ballar-la, mentre la tia diu que ella prefereix la cantaora.

### Escena IV

El taverner, marit de la seña Rita, té l'encàrrec d'aquesta de vigilar Julián perquè tem que aquella nit de revetlla l'aprofiti per organitzar un escàndol a Susana. Parla

---

<sup>703</sup> A l'argot popular de l'època, s'anomenava un "trueno gordo" a un canvi polític radical. Hi ha una sarsuela amb aquest mateix nom, escrita el 1903 per Guillermo Perrín i Miguel de Palacios, amb música de Jerónimo Giménez, que va ser objecte de judici. L'obra es desenvolupava al país imaginari de Reaccionópolis, a principis del segle XX. Els autors dedicaren l'obra al seu defensor, don Carlos Díaz Valero. A l'inici del llibret, hi figuren les frases de l'interrogatori que sofriren Perrín i Palacios: *D. Miguel de Palacios Brugada, ¿es culpable, en colaboración con otro, de haber escrito y hecho representar en el Teatro Lírico de esta corte, en la noche del 20 de julio de 1903, una obra titulada "El trueno gordo", en cuya aparecía, y fué representada escénicamente, un cuadro final que simbolizaba la República triunfante, tanto por llevar la figura principal una candidatura republicana, como por los nombres de los principales personajes de la zarzuela?* Els acusats respongueren negativament. El fallo del tribunal fou: *Fallamos: Que debemos absolver y absolvemos á D. Miguel de Palacios y Brugada y D. Guillermo Perrín y Vico, declarando de oficio las costas procesales; cancelense las fianzas constituidas para garantir las responsabilidades pecuniarias de esta causa, y álcese la suspensión de la representación de la obra, acordada por el Juzgado en auto de 21 de julio del año último, y á este efecto, comuníquese al Excelentísimo Sr. Gobernador de la provincia.=Así por nuestra sentencia lo pronunciamos, mandamos y firmamos.= González de Alba.= García Díaz.= Monroy.> BNM signatura 16.428 T*



amb els mossos i diu que aquest té un problema i és que la gelosia no el deixa “comprimir-se”.

### Escena V

Rita i Julián han arribat davant la casa de les noies i li pregunta què pensa fer. Julián dubta:

*No lo sé, señora Rita  
Se lo aseguro a usted.  
¡De un lado la cabeza  
Del otro el corazón!  
Este dice que sí  
Ésta dice que no  
¿Cuál es el que más habla?*

Rita li contesta que cap del dos, que si Susana ja no el vol veure, la deixi en pau i que en busqui una altra, en un brillant duo. Rita el consola. Els guàrdies els veuen i decideixen donar un altre tomb.

### Escena VI

Dins la casa, continua el ball i la gresca, mentre, a distància Julián i Rita s’ho miren de lluny. Aquest se n’adonen de que hi ha les dues germanes, la tia i sent la veu d’un home. Julián, en una frase de consternació canta:

*Si esta noche no me muero  
Es que no me muero ya.*

Mentra, Hilarión continua festejant amb les noies i les hi canta, convençuts del propi atractiu; elles continuen el joc. Julián ho sent des de fora i no sap com aguantar-se. Hilarión i les noies decideixen marxar a la revetlla. La trobada és inevitable. Julián saluda educadament Hilarión i després s’acara a Susana, que, amb sorna, exclama que no sap qui és. Julián diu que ja li refrescarà la memòria i comença a cantar la famosa havanera:

*¿Dónde vas con mantón de Manila?  
¿Dónde vas con vestido chiné?*

contestant Susana:

*A lucirme y a ver la verbena  
Y a meterme en la cama después.*

Continua el duo, que va pujant de to fins que Julián esclata:

*Pues eso ahora mismo lo vamos a ver.*

Es tira damunt Hilarión i la vella Antònia treu els gossos i els atia contra Julián. S'organitza una esbroncada general.

### Escena VII

Arriben els guàrdies i el sereno; surten del cafè el taverner, els mossos i tota la gent de dins. El sereno posa ordre:

*Pues si yo toco el pito  
Se acaba la cuestión.*

El taverner també ajuda a separar els barallats. Susana, per a ella mateixa, diu que com més la sufoca més l'estima, però que aquella nit el vol fer enrabiatar.

### Escena VIII

Al carrer, amb l'acompanyament d'un piano de maneta, unes parelles estan ballant, mentre són observades atentament per Sebastián, Severiana i donya Mariquita. Les joves Teresa i Candelaria ballen un xotis massa arrambades, segons criteri de les dones.

### Escena IX

Arriba don Hilarión, convuls després de la baralla amb Julián. Al ser demanat perquè té tan mala cara, els diu que "el malalt" que ha visitat el deu haver afectat, mentre per dins maleeix el caixista.

### Escena X

Julián encara està rondant i veu d'esquena una jove ballant que portà un mantó idèntic al de Susana i la separa bruscament de la parella amb qui balla, un home d'edat. Demana disculpes en veure la seva errada. Mentre, el jovent continua ballant. Don Hilarión ha demanat un cotxe de cavalls per retornar a casa seva.

### Escena XI

Conflueixen al mateix punt, sense esperar-s'ho tots: la seña Rita, enfadada perquè Julián se li ha fet fonedís i d'altra banda, els guàrdies portant aquest, Casta, Susana, la tia Antonia i tot la gent al darrera fent enrenou.

Julián demana al guàrdia que el porti on vulgui menys on hi hagi la vella perquè li farà mal.

La tia Antonia diu al guàrdia que li ha deixat anar els “veinte céntimos”<sup>704</sup> perquè l’havia insultat. Intervé l’inspector que intenta esclarir què ha passat. La tia Antònia, acostumada al seu llenguatge, li contesta amb paraules tan fora de to que aquest opta per detenir-la a ella. Casta i Susana pregunten que passarà amb elles. L’inspector demana que l’acompanyin.

### Escena XII

Don Sebastián surt en aquell moment del seu comerç i pregunta Andrés, l’inspector, què passa. Contesta que una esbroncada entre una vella i un jove. Sebastián se n’adona que és Julián i li pregunta què ha fet. “Cosas del querer”, diu el jove mentre demana a l’inspector que el porti a la presó. Susana, resolta, demana que la porti també a ella. Don Sebastián demana a l’inspector que no se l’emporti, que ell fa de fiador. Rita diu que la mare de Julián l’espera però que no pot anar-hi amb els pantalons estripats. Sebastián demana a Paco que li deixi un dels seus. Entra per canviar-se i es topa novament amb Hilarión que surt espordit. El taverner demana a Julián que aprengui a “comprimir-se” i l’inspector, amb la frase de “Señores, háganme ustedes el favor de no armar otro escándalo en la verbena de la Paloma” tanca l’escena. S’acaba l’obra amb el cor de tots:

*Por ser la Virgen de la Paloma,  
un mantón de la China te voy a regalar.*

### **XI.4.4. La versió cinematogràfica de *La verbena de la Paloma***

|   |
|---|
| <b>TÍTOL: LA VERBENA DE LA PALOMA</b>   |
| PRODUCCIÓN: Cifesa  |
| NACIONALITAT: Espanyola   |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1935   |
| DIRECTOR: Benito Perojo   |
| ARGUMENT: Segons la sarsuela homònima, amb llibret de Ricardo de la Vega i música de Tomás Bretón                                       |
| GUIÓ: adaptació cinematogràfica de Benito Perojo, amb l’assessorament d’ambient, costumisme i diàlegs de Pedro de Répide                |
| MÚSICA: Tomás Bretón, amb adaptació a cura de Luis H. Bretón, interpretada per la Filarmónica de Madrid dirigida pel mestre Estevanera. |
| FOTOGRAFIA: Fred Mandel   |
| LABORATORIS: Madrid Film  |
| SO: Sistema Tobis Klang Film  |
| PAS: 35 mm.   |

<sup>704</sup> Recordem que la moneda espanyola rebia el nom popular de “perra chica” o “perra gorda”, segons fos el seu valor. Aquest nom venia de la semblança que la gent veia en la imatge del lleó, més proper a un gos malgirbat que a aquell majestuós animal. Així s’entén la metàfora de que li ha llençat “veinte céntimos” en lloc de dir les dues gosses.

|  |
|--|
| DECORATS: Fernando Mignoni i realitzats per Raimundo Torres  |
| FIGURINS: Santiago Ontañón, confeccionats per Monfort, Goyanes i Banciella   |
| MUNTATGE: Taverna  |
| ESTUDIOS: Cea – Ciudad Lineal  |
| LOCALITZACIONS: Madrid   |
| DISTRIBUIDORA:   |
| METRATGE: 76 minuts  |
| ESTRENA: Palacio de la Música, 23 de desembre de 1935, funció a benefici de la Asociación de la Prensa.  |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca Española. Divisa.  |
| INTÈRPRETS: Miguel Ligeró (don Hilarión), Roberto Rey (Julián), Raquel Rodrigo (Susana), Selica Pérez Carpio (seña Rita), Dolores Cortés (tia Antonia), Charito Leonís (Casta), Rafael Calvo (el taverner), Enrique Salvador (Don Sebastián) |

Poc es podia imaginar don Tomás Bretón quan rebé l'encàrrec de la música per a un llibret de Ricardo de la Vega després de desdir-se'n Ruperto Chapí, que estava participant en la creació del que seria una de les obres més paradigmàtiques pel que fa a la música de sarsuela.

No sols és una de les poques obres que encara es poden veure enguany en temporades de sarsuela sinó que també fou, juntament amb *La Dolores*, una de les que se'n va fer més versions cinematogràfiques. La primera, el 1921, produïda per Atlántida Madrid, dirigida i amb guió adaptat de José Buchs, amb música adaptada pel mateix Tomás Bretón. Foren els seus principals intèrprets l'elenc més reconegut de l'escena i especialista, també, de les obres líric-cinematogràfiques: Elisa Ruiz Romero, Julia Romero, Florián Rey, José Montenegro, Felisa Lázaro, María Anaya, Ricardo Quíliez, entre els principals papers.

La segona versió fou la que dirigí Benito Perojo, objecte d'aquest anàlisi.

La tercera, produïda pel mateix Benito Perojo i Cesáreo González, de Madrid, el 1963, sota la direcció de José Luis Sánchez de Heredia, que també va fer l'adaptació del guió. Els actors foren Conchita Velasco, Vicente Parra, Miguel Ligeró, Mercedes Vecino, Milagros Leal, Ángel Garasa i Elena M<sup>a</sup> Tejeiro en els principals papers. Sotmesa a la preceptiva censura aquesta vegada pel Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Cinematografía y Teatro, essent els censors – ara anomenats “ponents”- el Padre Villares i els senyors Jesús M<sup>a</sup> Cano i Víctor Auz, van fer un informe favorable però amb la supressió del marcat a les pàgines 136 i 143 del guió i que a la pagina 2, *las señoritas no aparezcan en bikini, sino en maillot corriente*. La qualificació moral va ser autoritzada per a

majors de 18 anys: “El lenguaje atrevido en sus chistes gordos y algunas situaciones no creo que sean para menores”. Més tard, es rebaixa l'edat per a majors de 14 anys<sup>705</sup>. Benito Perojo va sol·licitar la qualificació “De interés nacional” que va ser denegada.

No sols s'han portat a la pantalla amb el nom real del llibret, sinó amb altres títols més o menys encoberts:

El 1917, Patria Films, amb la direcció de Julio Roesset i un guió adaptat d'aquest mateix, amb la fotografia de Giovanni Doria, havia portat a la pantalla el film *De cuarenta para arriba* basada totalment en la sarsuela *La verbena de la Paloma* encara que no s'esmentés explícitament.

El 1933, la productora Exclusivas Diana (Luiz Saiz) de Madrid, encarregà novament a José Buchs la direcció d'una nova versió de la sarsuela, de la que també en va adaptar el guió. El intèrprets, els més reconeguts del moment: Pedro Terol, Consuelo Cuevas i també Raquel Rodrigo, que més tard faria el paper de Susana a la versió de Perojo. Aquest cop, el nom que portà fou el de *Una morena y una rubia*.

Si quelcom es pot dir del film *La verbena de la Paloma* de Benito Perojo, és que representa de manera paradigmàtica el que hauria pogut arribar a ser el cinema musical espanyol. Poques vegades s'ha demostrat tant mestratge en saber transportar a la pantalla, que ja parlava i que podia reproduir el so gravat, un argument que escrit el 1894, fos capaç d'interessar al públic de l'Estat espanyol del 1935.

Si durant aquesta etapa de govern republicà es continuaren fent films de sarsuela era perquè encara tenien un enorme atractiu per al públic. Però no sempre les adaptacions tingueren una clara finalitat de mantenir-se fidels a l'essència de la forma en la què foren creades. Per exemple, *Don Quintín el amargao*, rodada el mateix any 1935 per Luis Buñuel i Luis Marquina, expoliaren literalment el llibret original que tenia un argument poderós pel seu contingut, amb tot tipus de registres dramàtics, d'acció i còmics, per a fer una obra estrictament cinematogràfica, deixant només com a referent líric la cançó de *Don Quintín*, apart de la música de fons de Jacinto Guerrero.

---

<sup>705</sup> Ministerio de Cultura, expediente C/ 54.460 - B/29319

En aquest cas, és totalment al revés. El repte consistia en portar a la pantalla un film en la seva forma lírica. Amb les pròpies paraules de Perojo:

“Yo no voy a hacer una película en un acto y tres cuadros. Más claro, yo no voy a fotografiar *La verbena de la Paloma* tal y como el público la ve en escena. Mi propósito es conseguir una obra absolutamente y eminentemente cinematográfica”.

Després de l'anàlisi detallat, no sols es pot afirmar que Perojo se'n va sortir magníficament, sinó que és la mostra del que hauria pogut ser i no va ser: cinema musical amb música espanyola. Vàries foren les causes d'aquest naixement frustrat, com s'analitzarà més endavant.

Pel que fa a l'èxit d'aquesta, la causa fonamental del d'aquest film rau en què Benito Perojo estava plenament convençut que ” [...] la zarzuela era una expresión de la cultura popular, viva y representativa y capaz de llegar al público, incluso cuando los libretos fuesen malos o la música regular”<sup>706</sup>.

I per portar a terme aquesta magna empresa, es va dotar del millor equip, tant d'actors com de tècnics: Raquel Rodrigo (Rodríguez), jove autodidacta, sorgida en un càsting per a una obra anterior i que brillà de manera extraordinària en aquest paper. Un excel·lent Miguel Ligeró ridiculitzant els vells adinerats que es creuen que poden comprar-ho tot amb diners. L'elecció per a la supervisió dels diàlegs i l'ambientació, molt verista, va recaure en Pedro de Répide, cronista oficial de la Villa de Madrid, gran entenedor de l'esperit i manera de ser del poble. Un pressupost per aquella època que ratllaven el milió: 940.000 pessetes, de les 200.000 van ser destinats a decorats, indiquen l'esforç i la intenció de fer una producció ben feta. Segons la revista especialitzada en cinema *Arte y cinematografía*, li deien “la película del millón”<sup>707</sup>. Tan bells van ser els resultats que un grup de literats va demanar a l'Ajuntament de Madrid que conservessin algun d'aquells decorats.

Malgrat la poderosa capacitat de domini de tots els registres cinematogràfics tècnics, comença el film d'una manera força tradicional i que continua en la línia de les pel·lícules de cinema líric mut: Després del rètol amb l'enunciat de *La más genial realización de Benito Perojo interpretada por...* apareixen els primers plans

---

<sup>706</sup> Gubern, Roman, *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*, Ministerio de Cultura, Filmoteca Española, Madrid 1994.

<sup>707</sup> *Arte y Cinematografía*, 1935.

dels actors, amb seu nom, per ordre de prioritat: Miguel Ligeró, Roberto Rey, Raquel Rodrigo... seguit de tot el quadre tècnic per tornar a relacionar, abans dels crèdits dels estudi i director, els noms de tots els actors.

Tots els noms de l'equip tècnic es van escrivint i sobreimpressionant damunt de fotografies antigues de llocs coneguts de Madrid: la porta De Alcalá, del Sol, la Cibeles, etc. al so del preludi i barreja dels fragments més representatius de l'obra lírica, de manera que l'habitual "vista general" del lloc on es produirà l'acció, queda substituïda per aquestes imatges.

Com que l'obra en si no té una durada suficient per a farcir un film, Benito Perojo va afegir al guió tota una sèrie d'escenes i diàlegs però que en cap cas van alterar la unitat original de l'obra, mantenint-la en els fets que tenen lloc en una sola jornada. En canvi, va suprimir aquelles escenes o diàlegs que li van semblar obsolets, com el diàleg del vell apotecari Hilarión amb don Sebastián, peça lírica amb la que s'inicia la sarsuela. Segurament va creure que els medicaments descrits i les frases gracioses que hi figuren ja no farien riure al públic. També l'escena dels gossos i la broma de "las perras" que ja devia ser passada de moda fins i tot en els ambients més populars. El llenguatge emprat, ajustat i correcte, sense la falsa manera de parlar arrossegada tipificada com a "castissa", madrilenya; en el moment just i en la frase que realment li esqueia. Val a dir que aquest film va passar el 1938 la revisió de la Junta superior de Censura Cinematográfica franquista sense problemes<sup>708</sup>.

Així, canvia l'inici del film i el comença amb un pla detall d'un any: 1893, un abans del que fou escrita l'obra i una data, el 15 d'agost, que se suposa que és la que té lloc els esdeveniments. El llibret original indica que passa la nit del 14 d'agost, la nit de revetlla, prèvia a la festa major que sí és el 15. Seguit d'un pla d'una pintura de Verge de la Paloma, patrona del barri, es veu una sortida de l'església. Al crit de *¡Vivan los novios!* Una parella de nuvis, ella abillada amb vestit negre i mantellina, com era habitual a l'època, surt a l'exterior acompanyats pels seus amics i familiars. Llencen monedes a la quitxalla que es tira al terra a recollir-les. El nuvi és l'amo de l'impremta on treballa Julián, el caixista. La seña Rita els ha convidat a prendre xocolata al seu local. Nuvis i convidats s'instal·len dalt del carruatge, tipus tramvia però tirats per cavalls. Alguns homes ajuden les dones a

<sup>708</sup> Ministerio de Cultura, C/32825 – exp. 145

pujar-hi, aprofitant per tocar parts indiscretes, originant alguna que altra queixa. Amb un pla subjectiu en picat del conductor del carruatge sobre els cavalls, s'enceta el cor *Por ser la Virgen de la Paloma* de manera que la càmera va captant les cares dels qui canten, intercalant els qui van muntats als bancs i al damunt, el carrer, del trot dels cavalls, l'encreuament d'un carruatge amb altre, tot en un ritme i una coordinació magnífica, llevat de la sincronització del moviment de la boca amb la cançó en algun dels personatges.

Els convidats van entrant al local i tot prenent la xocolata, van donant visques als nuvis. La seña Rita demana a Julián que prengui exemple del seu patró i que es casi amb Susana, responent que ell ja ho voldria, però que ella té mala consellera.

Amb un desplaçament de lloc, la càmera ens porta a casa de Susana i Casta i de la tia Antonia, veritable recreació d'una alcavota, grassa, bigotuda, aconsella Susana que deixi a Julián i que s'afanyi en aconseguir Hilarión, que aquest sí que és un bon partit, recomanant ambdues que vagin a la revetlla amb ell. Casta tem que Julián s'assabenti que Susana es deixa obsequiar per Hilarión.

Amb el retorn al lloc de celebració de les noces, Julián diu a Rita que aquella nit regalarà a Susana el millor mantell. Els convidats demanen el discurs del padrí, que és el taverner. Amb un discurs molt divertit, acaba dient que el que el secret del matrimoni rau en que els homes sàpiguen "comprimir-se". A continuació, parla Julián que desitja als nuvis felicitats i recorda als altes companys del taller que la feina els espera. Alcen la copa i brinden. Les imatges estan preses en un contrapicat que produeix un efecte visual molt interessant. Els joves marxen al treball; Julián els diu que primer va a un encàrrec. Els nuvis es miren fit a fit i mitjançant una translació aquesta imatge és traslladada a l'estudi de fotografia on fan les fotos de casats. El fotògraf els posa el subjectador de clatell a ambdós i lliura l'obturador, encara que és una "llicència" els temps rècord d'espera, que el redueix a segons, quan se sap que era molt més llarg.

Casta i Susana, a casa seva, es posen un vells mantells i surten. La tia Antonia lamenta que no puguin posar-se els brodats que tenen empenyorats. A diferència de l'obra original, el lloc on viuen és un pis. Aquest fet possibilita Perojo rodar vàries escenes de llarga durada mentre baixen o pugen alguns dels personatges o un picat de Julián, com el que veurem amb films molt posteriors, en que la



pujada o davallada de l'escala serà un element imprescindible per a crear un clímax adequat a la seqüència.

Sortint al carrer, es topen amb Julián que li recorda que vol anar de revetlla amb ella, però aquesta l'evita amb vaguetats. Es discuteixen i se'n van. Elles entren al taller de costura on treballen. Mentre, Julián ha arribat al taller; els companys, veient el seu mal humor, comenten quina deu ser la causa i un d'ells l'aconsella que deixi estar la Susana. A continuació, Perojo roda una brillant escena, amb la romança de Julián que mentre treballa, es lamenta de la seva situació. La tècnica que emprà és la de la sobreimpressió d'un primer pla d'ell a un altre de pla mig, treballant a la màquina. Com que a l'obra lírica aquest número està acompanyat per la seña Rita<sup>709</sup>, en el moment que li correspon la fa aparèixer, de perfil, en primer pla com si li parlés, mentre ell calla i l'escolta. Acaba el número amb un retorn a l'escena real i els companys acabant les darreres frases a cor amb ell. Després d'un pla detall de la roda de la màquina girant a la impremta, es fa una translació a la roda de la màquina on cus Susana. Les cosidores li pregunten si anirà de revetlla amb Julián i ella diu que no, seguit del diàleg idèntic que a la sarsuela, llevat de la frase de Casta *como paga el boticario...*

Un pla detall d'una proveta<sup>710</sup> de vidre dins la qual don Hilarión està preparant una fórmula magistral, seguit d'un primer pla d'ell, de les seves anades i vingudes de la farmàcia, substitueix al número cantat de l'escena I dels dos vells. Es prescindeix del número cantat, potser per les raons exposades abans, de considerar el diàleg antiquat i les bromes ja no massa encertades per a l'any del rodatge del film. Don Sebastián és a la rebotiga i li demana si anirà de revetlla. Hilarión li respon que ha d'atendre un malalt, cosa que és contestada amb certa sorna pel primer, en preguntar si es tracta d'un malalt o una malalta. "Cuanto más viejo, más pellejo", afegeix i comença a cantar la coneguda peça *Una morena y una rubia* quan Sebastián li pregunta com és l'afortunada. Acaben en una rialla de complicitat i s'acomiaten.

Susana i Casta van dins el "simón" amb don Hilarión i l'afalaguen. Aquest les porta a desempenyorar els mantells de Manila. Al so d'*Una morena y una rubia* les noies miren els aparadors plens de joies, ventalls i són obsequiades per

<sup>709</sup> Román Gubern erra en la identificació del personatge dient que la dona que apareix és Susana. Segons la partitura, el duo és amb la seva padrina, la seña Rita.

<sup>710</sup> No és una "bola de vidre" com diu Román Gubern a l'anàlisi del film.

l'apotecari. La casualitat fa que Julián, en travessar el carrer, es topi amb el carruatge en el que van les noies i aquest la veu. Així que decideix anar fins casa seva. En un contrapicat, des de dalt de l'escala, es veu Julián com puja furiós. Toca el timbre; es veuen les cares esporuguides de les noies, de la vella i del distret Hilarión. Davant la insistència del timbre, opten per amagar-lo al traster. Obren i Julián diu que on anava amb el "simón", responent ella que amb la germana a lliurar una feina. No s'ho creu. Un ratolí puja pel braç d'Hilarión que comença a fer soroll. Casta diu que deu ser el gat i Julián se'n malfia. Torna a reiterar a Susana que vagi amb ell a la revetlla i ella respon que ha d'atendre uns familiars. Treuen don Hilarión del traster.

Julián ha anat a la taverna a veure la seña Rita. Li fa saber que la vella encobreix l'embolic que mantenen les germanes i que està segur d'haver-les vist al carruatge amb un home.

Una altra escena rodada magistralment, talment com si la càmera enfoqués parts d'un puzzle que componen un conjunt d'escenes a l'hora. Comença amb el pla detall d'un fanal que s'encén en fer-se fosc. L'objectiu, a manera de mirada indiscreta, va passant pel davant de cadascuna de les finestres i mostrant-nos el què hi veu: un home amb un nadó en braços; uns vaillets ajudant una dona a estrényer els cordons de la cotilla; uns homes que miren aquesta dona; veïnes als balcons... fa molta calor; segueix fins que l'objectiu arriba al Cafè de Melilla. Des de fora se sent una música i en entrar dins, ens mostra una cantadora, una balladora de flamenc i un pianista, en un petit escenari; els parroquians se l'escolten. En lloc d'una típica escena de flamenc, de castanyoles i pandereta, ens trobem amb una cantant de veu exquisida i una autèntica i elegant balladora, recreant una escena de cafè molt típica. Els veïns l'escolten; la càmera va posant-se sobre cadascú de les opinions cantades dels demés: dels guàrdies, dels veïns i finalment de la tia Antónia que, més animada del compte, aprova ostensiblement l'actuació de la "cantaora". La noies demanen que calli. Realment, és una escena coral, en la que cadascú es va afegint des la seva finestra, del carrer, sobreposant en algun moment a la veu de la cantant. Una veïna comenta que estan de sort de tenir l'apotecari de protector; la tia Antonia afegeix que si no fossin ximpletes ja alguna d'elles seria la seva dona.

Un pla detall enormement satíric de l'apotecari precedeix l'anada d'aquest a casa de les joves: del pot de farmàcia que diu "ungüento mágico", treu unes monedes

que es posa a la butxaca. Una enorme gernació omple carrers i places. Les típiques atraccions de fira són plenes de gent. La nòria gira, deixant veure a vegades només la seva ombra reflectida a la paret, en uns plans molt agosarats<sup>711</sup>. Un orgue de maneta toca una elegant masurca. Els petits ballen al carrer. Una petita banda de música s'hi afegeix. Casta i Susana senten la música i ballen, la vella amb Hilarión... tots, des dels infants del carrer, als adults a la plaça d'ambient popular, fins un elegantíssim saló on hi ha gent acabalada, ballen la mateixa música, com si fos una manera de dir que totes les classes socials, riques i humils, es diverteixen de la mateixa manera<sup>712</sup>. Així ho recull la premsa cinematogràfica:

“Las danzas de fin de siglo en *La verbena*... La cadencia de las danzas de fin de siglo ha sido substituida por los compases electrizantes de los nuevos bailes. Frente a la dulce habanera hallamos el danzón, con el ruido disonante de las barracas; la mazurca, alegre y bullanguera, desfigurada por el pericón de los años ya remotos, finalmente sufre la ofensiva de todos los bailes modernos que con sus melodías arrastran la juventud... Habanera, mazurca, schotis... las danzas del pueblo han sido recogidas por Benito Perojo en la nueva superproducción de Cifesa... no como motivos básicos del film, sino cual elemento del ambiente casticísimo que impera en la obra”<sup>713</sup>.

Rita ha acompanyat Julián davant la casa de Susana. *Ya estás frente a la casa*, li diu iniciant un duo, en el que ell acaba plorós, mentre Rita li diu que sembla un nen, en una actuació cantada expressiva, però molt continguda. Des de baix, veuen com ballen. Julián diu “Si esta noche no me muero, es que no me muero ya”. Mentre Hilarión amb una noia a cada braç va baixant l'escala cantant “Linda Susana, Casta hechicera...” seguint-li elles, descaradament, la corda. Va alternant plans de Julian i la seña Rita al carrer amb el trio que va baixant fins arribar al carrer. Hilarión, afalagat, canta “Soy un dandy, soy un bribón..” . En veure de que es tracta del vell apotecari, Rita diu que més val prendre-s'ho a riure. Julián s'adreça a ell educadament, donant-li la bona nit, espantada Susana diu que no el coneix i pugen al tramvia de cavalls que els ha de portar a la revetlla. Julián i Rita seuen just al darrera. Perojo opta per aquesta forma per no caure en un número massa teatral o estàtic com hauria estat si hagués fet quedar als personatges aturats al carrer. Julián comença la famosa havanera “Dónde vas con mantón de Manila...”, contestant-li ella amb evasives; s'alternen els plans de les cares de tots

<sup>711</sup> Aquests efectismes d'il·luminació, les ombres de la nòria reflectides a la paret, els cavalls... foren a càrrec de l'operador Fred Mandel, que procedia de l'escola alemanya, essent aquest recurs una característica.

<sup>712</sup> Segons Román Gubern, aquesta escena va ser rodada en Technicolor.

<sup>713</sup> *Arte y Cinematografía*, núm. 407, desembre de 1935

els acompanyants: Rita, Antonia, Casta... Uns instants que Susana canta que l'acompanyant té *lo que hay que tener*, aquest fa un gest amb els dits que equivalen a tenir diners. Amb l'acceleració del cant, Julián arriba a la frase *pues eso ahora mismo lo vamos a ver* i s'organitza un gran aldarull. Aturen el carruatge, el taverner els separa, amb el sereno... Susana puja al carruatge amb Hilarión, Casta i la tia, mentre a terra queden Julián i Rita. Una de les seqüències més commovedores acompanya el comiat cantat de Susana i Julián: la càmera, ara des del punt de vista del noi, ara de la noia, es va allunyant mentre ambdós canten "Vete con Dios...".

La revetlla continua per a tots. Les atraccions estan plenes de gom a gom. Les germanes, amb Hilarión i la tia pugen a un carroussel. Julián el descobreix i el persegueix. Intervenien els guàrdies. El vell cerca refugi a casa de don Sebastián.

Tots han estat portats al despatx de l'inspector de policia. Perojo també opta per variar l'escenari on desenvolupar aquesta seqüència i en lloc del carrer, davant de la botiga de don Sebastián, prefereix el despatx policial que emmarcava millor la situació. La vella tia Antonia contesta amb tan poca educació que l'inspector la fa tancar. Després demana les noies qui són i també a Julián. Mentre, han avisat a don Sebastián del què ha passat i corre al despatx de la policia.

Li pregunta a Julián què ha fet i respon: "Cosas del querer" demanant a l'inspector que el tanqui. Susana diu que també la tanquin amb ell. Sebastián intercedeix i fa de valedor davant l'inspector que els deixa lliures a tots.

Quan arriben a casa de don Sebastián, es troben altre cop Hilarión i Julián i comença un altre enrenou. Hilarión s'escapa. Julián demana disculpes dient que aquell vell li volia robar el que més s'estima: Susana, afegint aquesta que el seu amor ja no li prendrà ningú. S'apropen els dos, a punt de besar-se, mentre es reprèn la música de la revetlla amb l'orgue de maneta. La fira continua amb tot el seu esplendor fins al "Fi".

El film va resultar ser un gran èxit de públic a arreu on es projectà. Majoritàriament la crítica va recolzar-la abastament. *El Sol* publicà:

"Con esta nueva producción nacional escalamos ya las más altas cimas de la cinematografía nacional. Ningún acontecimiento ha registrado este año las pantallas españolas que nos hayan sentir emoción superable a la de esta joya cinematográfica [...] España puede presentar al mundo un film que rivaliza con los más aventajados de las grandes naciones productoras".

*L'ABC, Cinegramas, Popular Film, El cine*, totes recolzaren aquesta producció i *Arte y Cinematografía* puntualitzava “que era una obra monumental de la producció espanyola”. Benito Perojo en una entrevista a *Cinegramas* donava la seva opinió sobre l'estat actual de la producció cinematogràfica a l'Estat espanyol:

“ [...] quien vea las condiciones en que se ha desenvuelto el cinema hispano, de terrible primitivismo para quienes le hemos buscado en vano como una ayuda, comprenderá mi justificada posición. Creo que se debe producir sin precipitación. Más seguros vamos con pco bueno que con mucho regular. Estimo peligrosa la producción del año futuro (1936) por saber de antemano que será casi el triple de este año pasado. Nada se hubiese perdido con algunos films menos, y en cambio, hubiera significado una seguridad indudable para el porvenir. La decepción del público, en estos momentos, sería de consecuencias terribles”<sup>714</sup>.

Veiem dons, dues posicions diferents pel que fa a la producció de films de sarsuela durant l'etapa republicana: la primera, que partint del guió original del llibretista en fa un producte nou, modern i dinàmic, encara que prescindeix de la música. Seria el cas de *Don Quintín el amargao*. L'altra, partint del llibret i conservant la música original tot dotant-la d'un dinamisme cinematogràfic, prescindint d'una posta en escena teatral, en fa un producte musical elegant i atractiu malgrat reunir en ella molts tòpics del casticisme, com seria el cas de *La verbena de la Paloma*. Ambdues fórmules foren igualment eficaces pel que fa a la cinematografia. Però pel que fa en concret a un possible gènere musical de rel autòctona, queda avortat amb l'esclat de la insurrecció militar contra la República que portà a la Guerra civil.

## **XI.5. DE LA SARSUELA A L'“ESPANYOLADA”**

### **XI.5.1. La versió teatral d'*El Rey que rabió***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>EL REY QUE RABIÓ</i></b>                            |
| Tipologia: sarsuela còmica-lírica en tres actes i quatre quadres |
| Llibret. Miguel Ramos Carrión – Vital Aza                        |
| Música: Ruperto Chapí  |
| Estrena: Teatro de la Zarzuela – Madrid (20 abril de 1891)       |

<sup>714</sup> *Cinegramas* núm. 71, 19 de gener de 1936, recollit al llibre citat de Román Gubern.

Tal com ens adverteix la seva classificació, ens trobem davant una obra de caire còmic i amable. Tot la seva trama es desenvolupa amb una narració que pretén tenir uns tocs de crítica social però enormement ensucrada, fins a un desenllaç absolutament inversemblant, de conte de fades.

El contingut de la sarsuela no està gens lluny de la narrativa popular, dels contes en els què un rei bondadós es vol assegurar del benestar dels seus i sota la disfressa d'una senzilla persona del poble, fent-se passar per un de més, esbrina quina és la realitat dels seus súbdits i del seu govern, amb la intenció – per descomptat – de millorar llurs condicions de vida. Per acabar-li de donar un to de conciliació de la noblesa amb el poble, el rei s'enamora i es casa amb una camperola, consumant així l'avinentesa entre monarquia i poble.

#### L'època:

La intencionalitat de demostrar la bondat de la monarquia era prou evident en un país que acabava perdre el seu rei, Alfons XII, cosa que donà lloc a la Regència de María Cristina, amb alternància de governs conservadors i liberals, amb sengles dirigents Cánovas i Sagasta. El 17 de maig de 1886 nasqué el fill pòstum del rei Alfons XIII. La Regència de María Cristina durà, doncs, de l'any 1885 al 1902, any en què el jove rei, de només 16 anys, assumí la corona. 1891 és d'un any curull de dubtes pel que fa a la continuïtat de la monarquia i en el què, de fet, una obra d'aquest tipus en la que es criticaven els governs del rei que eren els veritables malversadors de la riquesa de l'Estat, però amb un rei bondadós, noble, jove i capaç d'imposar la unió matrimonial amb una camperola – a la nomena, això sí, prèviament i per reial ordre, comtessa – consuma una voluntat de presentar la monarquia com un estat bo i desitjable.

Malgrat tot, cal destacar la intenció d'oferir certa crítica social vers els que governaven, tant civils com militars. *De facto*, es reconeixia que qui governava no era pas el rei sinó els seus corruptes i ineptes generals, almiralls, governadors, fins als mateixos alcaldes. De fet, al llarg del segle XIX es veuran nombroses intrigues, corrupcions i escàndols, sobretot a les grans ciutats on aquest fet, ja es considerava una cosa corrent. Tal com diu Pierre Vilar a la seva *Historia de España*<sup>715</sup> [...] *la función pública llegó a ser beneficio y no oficio*", encertadíssima frase que ens remet a la trama narrativa d'aquesta sarsuela, en la què veurem

<sup>715</sup> Vilar, Pierre, *Historia de España*, Crítica, Ed. Grijalbo, Barcelona

com els dirigents són capaços de qualsevol cosa per tal de no “dimitir” i no perdre el privilegiat lloc que els permet l'enriquiment personal.

Personatges:

Principals: el Rei, Rosa, Jeremías, el General, l'Almirall, l'Intendent, el Governador.

Secundaris: un capità, un oficial, Juan, María, l'alcalde, patge, camperols i camperoles, corneta, sentinella, cortesà, doctors.

L'argument:

En un país imaginari del qual és rei un jove despreocupat, governa la més absoluta corrupció. Tant els qui ocupen càrrecs civils com els militars s'afanyen a obtenir el màxim benefici per a ells, malgrat sigui a costa de mantenir el poble en la pobresa o carregant-lo amb impostos abusius que fan molt difícil una vida digna. El rei, de qui per cert mai s'esmenta el nom, per combatre el mortal avorriment al que es veu sotmès, tenint en compte que els qui governen per ell li assegurin que el seu país és el més feliç de tots, decideix disfressar-se de pastor i anar a comprovar la veracitat del que li diuen i també poder gaudir de la vida lliure, no sotmesa a l'ensopit protocol reial. Aquesta notícia cau com una bomba damunt els membres del seu govern que, volent evitar que el rei descobreixi la realitat del seu país, de la seva corrupció i del descontentament general, s'avancen – com en un *Gat amb botes*– a repartir diners i beneficis a tots els llogarets on el rei pretén passar. De camí, el jove rei s'enamora de Rosa, una senzilla noia i es declaren el seu amor. El Rei i el General van a parar justament a l'hostal del poble on viu ella. El jove Jeremías la pretén i veu amb mals ulls el festeig de la parella. Amb aquestes, arriba la Recluta per emportar-se els soldats de lleva per servir al rei per un període de vuit anys. Jeremías, sense saber amb qui parla, malparla d'un rei que els obliga a perdre tants anys al seu servei. Tant aquest com el mateix Rei són reclutats, anant-hi també el General, també abillat de pastor, per tal de protegir el rei.

Al campament passen els dies. Rosa hi va amb el pretext de veure el seu cosí Jeremías però a qui vol veure és al “pastor” que li ha promès amor. Fugen tots dos però Jeremías els persegueix. Arriben a fer la feina d'espigadors a una masia que els acull. Aquell és mossegat pel gos del mas. La confusió de personatges fa que el general, que es dona a conèixer, es pensi que qui ha estat mossegat ha

estat el Rei i ordena portar-lo a palau amb tota mena de cura. Mentre, el veritable Rei hi retorna per seu propi peu. Rosa, volent demanar intercessió pel seu desertor promès, també s'adreça a palau per demanar el perdó al mateix rei. Els membres del govern convoquen els més il·lustres doctors per tal de saber si el rei ha contret la ràbia o no. Mentre, el Rei ja ha ocupat altre cop el seu lloc, demana a Rosa que es presenti davant d'ell. Ella es pensa que s'ha burlat d'ella però ell li proclama el seu veritable amor. Davant la satisfacció general, Rosa és acceptada com la nova i jove reina.

### Acte I

Es desenvolupa al saló del palau. Fora, se senten canonades i repic de campanes. El cor de cortesans i dames esperen l'arribada del rei, pel que entenem que retorna al seu país, sense parlar explícitament d'exili. L'intendent anuncia la imminent entrada. Amb música militar de fons, aclamen el Rei:

*¡Viva el rey, viva el rey  
que es amparo de la ley!*

El Rei respon a les felicitacions expressant que per allà on ha anat, s'ha sentit satisfet del què ha trobat:

*Subordinada  
vi a la milícia  
e incorruptible  
A la justicia.  
Gástense en obras  
los capitales  
gana el obrero  
buenos jornales...*

Continua la lloant el bon govern que hi ha al seu país per la difusió de la cultura, la defensa de les arts i les lletres, etc. Acaba la seva reflexió amb les paraules que li sembla un somni, que en el món no hi ha res igual.

A continuació, hi ha un diàleg, parlat en el que el general, el governador, l'intendent, l'almirall i el rei en el què s'interessa per saber si és veritablement cert tot el què ha vist, així com la calorosa rebuda. Davant les seves afirmacions, els diu que vol emprendre un viatge disfressat de senzill pastor per tal de barrejar-se amb la gent del poble. Davant de les protestes dels seu equip de govern, els diu que si no ho accepten, poden presentar la seva dimissió. Aquest cerquen la solució al dilema, tot abans que dimitir i perdre així els seus privilegis.



Amb la cínica frase de “Nosotros entramos en el poder para sacrificarnos en aras del país y no podemos retirarnos a la vida privada...” pronunciada pel general, li respon l'intendent *de sueldo*. Espaordits davant el fet que si el rei emprèn el viatge descobrirà la veritable situació en què es troba el país, decideixen precedir l'arribada d'aquest a cada poble, acompanyant-lo el general, també abillat de pastor.

### Quadre segon

A la plaça del poble, on hi ha l'ajuntament i un hostel, es troba el poble revoltat per protestar de la seva situació:

*Señor alcalde.  
Si no remedia...  
nuestra ansiedad  
haremos una barbaridad.*

Després del cor general, un d'ells pren la paraula per protestar dels impostos i de la misèria que pateixen: *Los tributos son muy elevaos, los campos estan arrasaos, los trabajadores paraos y toos estamos fastidiados.*

L'alcalde, que també està queixós de la situació, proposa redactar una carta i fer-la arribar al govern. Molts d'ells no saben signar i el diu que posin una creu, posant d'evident un mal endèmic que afectà llargs anys als camperols: l'analfabetisme. L'alcalde demana un vas de vi a Jeremías per prendre força i gosar escriure el que reclama el poble, mentre aquest es queixa amargament de que quan torni del llarg servei militar que ha de fer – vuit anys – ja no servirà per a casar-se amb Rosa, la seva cosina. Arriba el governador que demana per parlar amb l'alcalde.

Rosa, neboda de l'alcalde, va a omplir el càntir a la font. Hi ha un diàleg entre Jeremías en el que ella refusa el seu amor, mig enjogassada, en el que diu que no és adequat el casament entre cosins:

*Por ser primos  
No hagamos una bobada  
Que es la boda entre primos  
Una primada...*

I el deixa anant-se cap a la font. En aquell moment, arriben el Rei i general abillats de pastors que demanen a l'hostaler allotjament i sopar. El Rei se sent satisfet de

la tranquil·litat i del senzill menjar; el general rondina de tot. Mentre el serveix Jeremías es queixa de que ha d'anar a servir al Rei.

Arriba Rosa amb el càntir, cantant, i el Rei la saluda, quedant immediatament encisat de la noia en un enamorament sobtat que es mútuament compartit. Ambdós canten un *duo* en el que expressen el seu amor. El Rei li diu que no té res més a oferir-li que la seva humil cabana de pastor al que ella respon que només cerca estimació, no riqueses. Jeremías expressa la seva gelosia al general.

De sobte, arriba la gentada que abans protestava del govern llençant proclames i expressions de satisfacció. Evidentment, ha estat el suborn de la mà del governador que ha fet canviar les intencions del poble. Aquest i el general es troben en un apart per veure com va tot.

Acompanyats de quatre músic, dos violins una flauta i un tamborí, el cor de camperols canta i balla. La senzilla cançó lloa l'alegria dels joves, l'amor... En el moment àlgid de la festa, se sent de lluny una marxa militar. És la "recluta" que ve a cercar els joves en edat de complir el servei militar, essent reclutats Jeremías i el jove Rei. Com que el general s'entossudeix a seguir-los, l'accepten malgrat l'edat. El rei-pastor i Rosa s'acomiaden promentent-se amor.

## Acte II

### Quadre tercer

En el pati d'un castell, hi ha el quarter on han ingressat en Jeremías, el Rei i el general. Aquest es queixa dels matalassos i del mal ranxo, al que respon el Rei que ell és el responsable del que hi ha a l'exèrcit. El capità escridassa el general i li diu que compleixi amb la instrucció dels novells reclutes.

Mentre, l'alcalde, ha acompanyat la Rosa fins al quarter, ja que aquesta, amb el pretext de veure el seu cosí Jeremías, vol comprovar si el jove pastor encara es recorda d'ella. Canta la romança més coneguda de l'obra:

*Yo que siempre de los hombre me burlé,  
Yo que siempre de los hombres me reí,  
[...]  
¡Ay, de mí! ¡Ay, de mí!  
Si acabaré llorando  
Yo que siempre reí.*

Es troba amb el rei, es reiteren el seu amor en un *duo* amorós, proposen escapar-se i viure feliços. Mentre, l'alcalde ha trobat el seu nebot que li diu que Rosa ha vingut a veure'l. En no trobar-la, un sentinella els diu que ha vist la jove marxant amb un recluta. El general rep la carta del Rei en el que li mana que el deixi fer la seva vida. Aviat es descobreix la deserció del soldat. El general diu que qui ha marxat és el Rei i es dóna a conèixer com a general però el capità, pensant que ha begut, el fa tancar al calabós. Arriba el governador i s'aclareix l'embolic. De seguida dóna ordres per trobar el Rei i alliberar el general.

En un breu intermedi, se senten les veus dels camperols que canten mentre fan recollida del blat.

#### Quadre quart

En un pati d'una casa de camp, Juan i María esperen l'arribada dels segadors per acollir-los. En veure que s'apropen, mana a Lorenzo que fregeixi les "migas" per ells.

El grup arriba cantant, cuitats per la proximitat de la nit. El rei i Rosa són entre el grup. Rosa canta una múrria cançó en la que parla dels amors d'un segador i una segadora, plena de segones intencions:

*Por entre las mieses,  
a su ocupación,  
va la segadora  
con el segador.  
Sin temer los rayos  
del ardiente sol,  
que ambos en sus venas  
llevan más calor.  
Y por los trigos,  
viéndolos marchar  
los maliciosos  
suelen decir:  
¿ A dónde diablos  
iran los dos  
juntos por esos  
trigos de Dios?  
Y ello, ¡pobrecitos!  
no piensan más  
que en ir cortando espigas  
¡Ris-ras!  
¡Ris-ras!*

Després de sopar, Rosa expressa preocupació per la fugida del quarter. Però la promesa del Rei de fer-la feliç la tranquil·litza i se'n van a sopar amb els demés. La mestressa dóna ordres que els homes dormin al paller i les dones a la cuina. Quan hom dorm, arriba Jeremías que també ha desertat per a trobar Rosa i demana que l'acullin explicant la seva situació. Mentre els amos discuteixen si l'acullen, ell s'amaga en un corral on hi ha tancat un gos que li mossega la natja.

L'amo se l'emporta per curar-lo. Mentre, han arribat el general, el governador i el capità que disposa la recerca del fugitiu. María intenta protegir-lo negant que hagi entrat ningú, però al final, acaba confessant la veritat i afegint que el fugitiu, que ara ja sap que es el Rei, ha estat mossegat pel gos de la casa. El veritable Rei, des del paller, d'amagat, sent la conversa i acaba entenent el què passa. El governador, després de saber el lloc delicat on ha estat mossegat el rei, ordena emportar-se també el gos per tal d'observar si té la ràbia i dóna ordres de que tot quedi en la més absoluta discreció. És el capità qui és encomanat d'efectuar el trasllat del rei cap al palau. El confós Jeremías obeeix mansament les ordres del capità. Amb l'aldarull, Rosa pregunta què passa i María li diu que s'emporten un desertor. Rosa plora pensant-se que s'han endut el seu estimat però aquest surt i l'abraça.

### Acte III

#### Quadre cinquè:

El cor de patges comenta el rar que és que el Rei faci quatre dies que no se'l veu pel palau, l'entrada misteriosa d'un camperol amb un gos, acompanyats del governador i el general, essent tancat l'animal per a ser observat pels doctors del rei. El govern està a l'espera de l'arribada del qui creuen el rei, que viatge amb un carro de pagès. El general els informa que l'equip de doctors està estudiant l'estat de l'animal. El dóna el cas que el dictamen és imprescindible ja que el Rei ha d'escollir una princesa en la recepció programada i que els cas saber si ha estat afectat de ràbia, no fos cas que es casés i poc després, "rabiés".

Mentre, arriben María i Rosa que van al palau a buscar el marit i, aconsellades pel pastor, a demanar que la primera demani alguna compensació per l'acolliment del qui creuen rei. Es troben amb Juan que els diu que el gos està en observació. El veritable Rei ha dit a les dones que les espera a fora, mentre el què ha fet és entrar al palau.

El grup de savis doctors estudien el pobre i espaordit animal, en un cor dels més còmics i celebrats de les sarsueles:

*Juzgando por lo síntomas  
Que tiene el animal,  
Bien puede estar hidrófobo,  
Bien no lo puede estar.  
Y afirma el gran Hipócrates  
Que el perro en caso tal,*

*Suele ladrar muchísimo...  
O suele no ladrar.*

### Quadre sisè

El rei ha aconseguit entrar sense ser vist i crida el seu ajudant de cambra, que l'ajuda a abillar-se. Sorprès perquè espera que arribi en el carro, el Rei li explica l'embolic, ordena que el soldat que arribi sigui conduït a la seva cambra i indica que faci venir la jove que hi ha al jardí, la Rosa. Canta feliç esperant el moment de donar-se a conèixer però tem que ella se senti enganyada.

El patge fa entrar la noia a la cambra, que està espantada de pensar que el Rei la vol veure. Li vol demanar que perdoni el seu promès, fugitiu de l'exèrcit per amor. Arriba Jeremías a la mateixa cambra. Parlen i Rosa descobreix que és el seu cosí a qui tots feien el Rei. Rosa promet demanar també clemència per a ell. S'anuncia l'arribada del Rei. Rosa baixa la mirada, atemorida però aquest li demana que l'alci. En veure qui és, es creu enganyada però el Rei li reitera el seu veritable amor en un duo amorós en que li diu que pastor o rei és el mateix i també el seu amor per ella. El patge anuncia l'arribada dels membres del seu govern que no saben encara que el mossegat no ha estat el Rei. Els fa entrar i els segueix la corda, fent veure que ell ha estat el veritable mossegat. Els pregunta que hauria passat si hagués contret la ràbia i li contesten que “ [...] los monarcas son inviolables. Un rey no puede rabiar”. El rei diu que té coneixement que va haver-hi un rei que va “rabiar”, responent-li el general que “[...] eso fué en época muy remota. En estos tiempos, los únicos que rabian son los súbditos”.

Li recorden que oblidí la mossegada i que pensi en l'amor, ja que aquell dia és el previst per a la recepció de les ambaixades que presentaran la seva candidata a reina.

### Quadre setè

A la sala reial, amb el govern, cortesans i cortesanes, i el rei al seu tron. Cada ambaixador mostra un retrat de la princesa candidata: la d'Escòcia, la d'Itàlia i la de Rússia. El rei lloa la bellesa de cadascuna d'elles però les rebutja dient, davant l'estupefacció de tots:

*No por noble la escogí  
sinó por humilde y bella;  
y no desciendo hasta ella,  
es que ella sube a mi.*

Llavors fa entrar Rosa acompanyada de Jeremías, abillat d'oficial de l'exèrcit. El general protesta per l'elecció però el Rei diu que encara que té aquest càrrec, abans que tot és un home. Prèviament ha nomenat per Reial Decret comtessa a Rosa i oficial a Jeremías. Amb tot, diu que si no hi estan d'acord, poden dimitir. El govern en pes aprova fervorosament la reial decisió i el Rei, prenent la mà de Rosa, la condueix al tron, mentre es saludada respectuosament per tots. Amb "Viva el Rey" i "Viva la Reina" es clou l'obra.

### **XI.5.2. La versió cinematogràfica d'*El rey que rabió***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: <i>EL REY QUE RABIÓ</i></b>  |
| PRODUCCIÓN: Exclusivas Diana   |
| NACIONALITAT: Espanyola  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1939  |
| DIRECTOR: José Buchs – ajudant direcció: Fernando Roldan   |
| ARGUMENT: Segons la sarsuela homònima, amb llibret de Miguel Ramos Carrión i Vital Aza   |
| GUIÓ: adaptació de José Buchs  |
| MÚSICA: Ruperto Chapí amb adaptació musical de José Fornés   |
| SO: José Ramón Lomba – ajudant: P. Colmenares - operador: Alfonso Nieva  |
| FOTOGRAFIA: Agustín Macasoli   |
| PAS: 35 mm.  |
| DECORATS: Mignoni  |
| PELUQUERIA i VESTUARI: José Monfort – Peris Hermanos i Castells  |
| ESTUDIOS: BALLESTEROS TONAFILMS  |
| LOCALITZACIONS:  |
| DISTRIBUIDORA:   |
| METRATGE: 102 minuts   |
| INTÈRPRETS: Raquel Rodrigo (Rosa), Luis Pena (el rei), Juan Bonafé (president), Luis Heredia (Jeremías), V. Ruiz Paris (capità), Carmen Sanz (granjera), Manuel París (governador), Félix Lacalle (almirall), Fernando Dessy (intendent), Antonio. P. Soriano (alcalde), Vicente Carrión (granjer) |

La filmografia de José Buchs està basada, en bona part, en obres procedents tant del teatre costumista com del líric. La seva primera producció fou *Los intereses creados* (1918) de Jacinto Benavente, a la que seguí la coproducció de *La mesonera del Tormes* (1919), còpia de *La Dolores*, essent la primera i exitosa producció justament una sarsuela *La verbena de la Paloma* (1921). Ben segur de

la popularitat que aquestes obres li havien proporcionat en l'etapa del cinema silent, no dubtà gens ni mica en tornar a rodar els mateixos temes en quan el sonor arribà a l'Estat espanyol. De fet, el seu gran èxit *Carceleras* es pot considerar el primer film parlat i cantat que s'hi va fer.

La reiteració de temes en Buchs és ben evident: *La verbena de la Paloma* (1921) va tenir un remake en *Una morena y una rubia* (1934); *Carceleras* (1921) es va repetir el 1932 en versió sonora i *El rey que rabió* es va rodar el 1929, just abans de l'arribada del sonor, per repetir-se deu anys més tard una segona versió, protagonitzada per l'actriu-cantant habitual de les seves produccions: Raquel Rodríguez, més coneguda per Rodrigo. La producció de Buchs, a partir dels anys quaranta, comença a declinar. Els gustos del públic, després de la Guerra civil que havia sofert l'Estat espanyol, havien canviat. Veurem com el gènere que havia gaudit de més favor del públic, el sàinet i la sarsuela, comencen a decaure, afectats greument per la fèrria censura i la seva progressiva pèrdua d'identitat.

Aquesta que analitzarem és la segona versió de la sarsuela *El rey que rabió*. La primera havia estat rodada el 1929, en l'etapa silent, amb Juan de Orduña i Amelia Muñoz com a protagonistes i José Montenegro, José Ballester, etc. En l'arranjament del guió participà Antonio Paso i tingué a l'equip tècnic algunes persones que també intervingueren a la segona producció, com Agustín Macasoli. La primera producció durava 93 minuts i fou produïda encara per Ediciones Forns-Buchs.

#### L'adaptació cinematogràfica:

Tal com figura a l'acte primer de la sarsuela, la cort espera l'arribada del rei. El jove monarca els saluda. Igual que a l'obra lírica original, no queda clar d'on prové. Tant es pot entendre d'un exili com de l'ocupació del nou *status* de rei d'un jove príncep. L'endemà, al consell, arriben Serafín Delgado, que justament és molt gras, el senyor Mayor, que és gairebé un nan, i així la resta del personatges, amb nom que contradia la seva figura, en una pretesa broma visual i semàntica. Seguint el guió original, el rei expressa la voluntat de fer un viatge, abillat pobrament, per comprovar la veritat de la vida dels seus súbdits. Els consellers, esverats, prenen les decisions oportunes; tot, menys dimitir. El senyor Mayor és qui fa els preparatius per evitar que el rei comprovi la veritable situació de misèria del reialme. Cal fer notar que a la versió cinematogràfica es va substituir el

general per un polític. D'aquesta manera, qualsevol suspicàcia vers la figura del militar quedava obviada en una nova etapa en el, menys que mai, hom gosaria criticar, ni d'amagat, els militars. I qui acompanya el rei no és el general, sinó el president.

Abillats de pastors arriben al poble. Té lloc un número tancat de cor en el que els camperols expressen que estan "*arruinaos y fastidiaos*". Arriba l'encomanat pel govern per subornar l'alcalde. Mentre, el rei, aliè a tot, canta una romança. Arriba un grup de noies que es col·loquen al voltant del rei-pastor, talment com en un escenari. És una escena planificada de manera totalment primitiva, amb el punt de mira centrat al rei i al cor de noies, sense cap tipus de moviment ni de detall.

A l'arribada de l'hostal, amb l'actor característic Luis Heredia fent de Jeremías, es fan servir uns quants recursos cinematogràfics, com el pla detall de la mosca al plat de mongetes i altres marranades, comeses pel servent. De sobte, el rebuig del poble vers el govern s'ha tornat en aprovació mercès al suborn de l'enviat. El rei i Rosa es coneixen i se citen al ball, cosa que provoca la gelosia de Jeremías. Com a la sarsuela, el ball és interromput per l'arribada de la "recluta", que s'emporta als mossos del poble, també el rei i el president.

Rosa arriba amb l'alcalde al campament militar. Canta la seva famosa romança "Yo que siempre de los hombres me burlé...". En trobar-se amb el rei, es reiteren el seu amor i fugen. El president intenta esclarir la seva identitat i la del rei però el prenen per boig. Arriba el governador i es descobreix l'enrenou. Tothom va a la recerca del rei. Fent-se passar per segadors, Rosa i el rei són acollits al mas de Juan i María. Rosa canta la picaresca cançó del segador i la segadora. El director fa el mateix tipus de planificació de l'escena del tot teatral, gairebé sense moviment de càmera, seguint només la cantant.

Seguint Rosa, Jeremías s'ha amagat a la gossera i rep la mossegada del ca. Arriben el president i el governador en busca del rei i s'assabenten que el gos l'ha mossegat. Aquest, que ho ha sentit d'amagat, pensa gastar-los una broma. A Heredia li escau d'allò més bé les bajanades que ha d'interpretar, com de la deixar-se curar la natja, o bé posar-se de quatre potes en el carro, ja que no pot asseure's. Rosa va a palau per a demanar l'indult del seu promès al rei, acompanyada de l'hostalera.



Com a l'obra original, els doctors encerclen i observen preocupats el gos sospitós de ser rabiós, però la posta en escena és també totalment teatral, malgrat els recursos que podia oferir una escena d'aquest tipus. La resta de l'escena passa d'igual manera que a la sarsuela, aprofitant ben poc les possibilitats cinematogràfiques del darrer acte: el rei entra a palau, reclama la presència de Rosa, es dóna a conèixer davant l'estupor d'aquesta... Els ambaixadors presenten llurs candidates però el rei presenta l'escollida del seu cor. Els membres del govern es conformen, tot, menys dimitir. Fins aquí, res de nou. Es clou amb un final feliç i ensucrat de la parella, una mena de nova "Ventafocs".

El que sobta més d'aquesta segona versió és la mala qualitat de realització, que ratlla la barroeria en alguns moments; una nul·la planificació cinematogràfica, ja que la posta en escena es correspon més a una filmació teatral que a una adaptació d'una obra per al cinema, ja que ni aprofita les escenes rodades a l'exterior com a fons o llocs, sinó com a teló; l'encarcament dels actors, la comicitat més que forçada, l'acudit fàcil... El so, que encara estava a les beceroles, havia aconseguit obres sonores de molt més alta qualitat que la present anys anteriors. També, en el camp líric, s'havia retrocedit fins l'any "zero" de les noves versions sonores.

Amb el rodatge de *El rey que rabió* s'enceta definitivament la davallada de les possibilitats cinematogràfiques de la sarsuela com a cinema musical autòcton. A partir d'aquest any, la sarsuela cinematogràfica s'aproparà a folklore més descaradament "espanyolista", que no espanyol, si s'entén aquest terme en la mesura de la definició: un gènere sorgit de la multiplicitat de ritmes i colors de la música generada a les diferents comunitats de l'Estat.

### **XI.5.3 La versió teatral de *La Patria Chica***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: LA PATRIA CHICA</b>                        |
| Tipologia: sarsuela en un acte                       |
| Llibret: Serafín i Joaquín Álvarez Quintero          |
| Música: Ruperto Chapí                                |
| Estrena: Teatro de la Zarzuela, 15 d'octubre de 1907 |

L'obra està dedicada pels seus autors *Al insigne pintor Don José Villegas, Sevillano nato y español neto, que honra á su patria.*

### Personatges

Pastora, María Pilar, Señá Manuela, Conchita, José Luis, Mariano, Mister Blay, "Españita", Carranque, Gregorio, Ansúrez, Medina.

### Argument

En un estudi d'un pintor a un barri de París, José Luis Romero, està pintant una dona andalusa, amb el seu mantell de Manila. Canta

*Mujer de vulgar historia,  
Mujer de belleza rara;  
¡quién pensara  
que mi fortuna y mi gloria  
tal vez en pintarte hallara!*

Continua cantant mentre admira la seva obra amb frases referents a la dona pintada com *Lejos de mi España bella té pinté: pero eres esencia de ella...* i evocant el seu país, *¡Patria mía! Soñar con tu luz y tu cielo es lejos de ti mi alegría...!*

Arriba Españita, andalús ancià, que li fa de model. Parla amb el ceceig típic andalús. Comenta la perfecció del quadre i que míster Blay, per a qui l'ha fet, quedarà molt impressionat amb la semblança amb la persona retratada.

Carranque, jove espanyol bohemí, desencisat de tot, els diu que a la porteria hi ha tres espanyols que volen parlar amb José Luis. Diu que un va vestit de "baturro" i que amb les dones no s'hi ha fixat gaire. Al ser preguntat per Españita de quin poble és respon *De un pueblo de cuyo nombre no quiero acordarme... Un pueblo de la España negra, triste, inquisitorial... ¡Qué país! S'acomia i se'n va.*

Truquen la porta i entren els tres espanyols. En entrar la noia, Pastora, José Luis se sorprèn i ella també: es coneixen per haver estat Pastora la seva primer model. Mariano, que va abillat de baturro, saluda amb la típica entonació aragonesa i seuen, cansats, amb María Pilar, també aragonesa. Pastora explica les penalitats que passen per no entendre l'idioma: *¡Hasta los letreros de las calles estan en francés!* I en quina situació es troben. Pastora li diu que es va deixar entabanar amb el que li deien alguns que anés a París, que allí es faria un "nom". Els aragonesos maleeixen el fet d'haver anat també. En adonar-se d'Españita, li

pregunten d'on és: de Cadis, diu i ella de Màlaga; ell es va casar amb una francesa i per això viu allí. José Luis demana a Pastora que expliqui que els passa. María del Pilar pren la paraula: un empresari els va contractar per anar a París, els va enredar i fugir amb una balladora, deixant-los abandonats. Pastora demana que els enviï a Espanya però José Luis diu que està també en una situació econòmica precària i que no els pot ajudar. Però se li acut una idea. Fa mirar el quadre a Pastora, que reconeix en ella a Mercedes, la "Caramela". José Luis se sent satisfet i explica la història del quadre: Míster Blay, un enamorat d'Espanya, va conèixer una nit a la Caramela; l'endemà la va cercar per demanar-la en matrimoni però ella havia desaparegut. Un dia parlant amb ell, va saber que l'havia conegut i li demanà que pintés un quadre a mida natural de la cantant. Just ara l'ha acabat i espera que el vegi Míster Blay. Amb els diners que li pagui, els pagarà el bitllet de tornada. Tots s'emocionen d'alegria. Española crida: *¡Viva la República!* I Mariano l'adverteix que a veure si aniran a la presó. José Luis demana a Española que els canti una cançó que reproduïx fil per randa tots els tòpics i vicis del país:

*Yo soy español:  
Yo soy de la tierra dichosa  
Del vino y del sol.  
Me encantan los moros  
Y la Inquisición  
Y voy á los toros  
Y luego al sermón [...]*

Tots l'aplaudeixen. Española diu que li canta a la seva dona quan la vol fer enrabiada. En marxar José Luis, Pastora li fa esment a Mariano que serà un andalús, com ella, qui els tregui del mal pas. Comença la discussió sobre quina terra és millor, amb els retrets dels tòpics atribuïts a cada comunitat. Els retrets van pujant de to fins arribar a retreure's el cant típic. Mariano diu que el "cante jondo" és com si fos un *gorigori* de funerals, perquè tothom es mor, i ella li retreu les jotes. Així és que comencen un "duel" cantat, Mariano amb jotes i Pastora amb el "cante jondo". Apareixen de manera invariable les lloances de la terra, del poble, de la mare, de la Verge respectiva... Mariano diu que s'han oblidat, en el repte cantat, de malparlar de les sogres i n'afegeixen una cadascú. Reconeix que, malgrat la discussió, cada vegada li agrada més aquella dona. Encapçalats per Española, s'afegeixen tots els espanyols de la companyia: Pastora, María Pilar, la

seña Manuela, mare de Conchita, una vella agitanada; Conchita, balladora; Medina, guitarrista; Ansúrez, cantaor i Gregorio, mosso ballador aragonès.

Españita els mostra el retrat de la Merceditas. Gregorio pregunta si és la República; tots riuen. Arriba José Luis. Tots li anticipen el seu agraïment. El pintor demana que tots s'apartin perquè quan arribi míster Blay el vegi plenament. Arriba aquest i saluda a tots. Aquest s'atura i fixa la mirada en Pastora, sense fer cas al quadre. Míster Blay només té paraules de lloança per la figura de Pastora. José Luis preocupat, li demana que li sembla el quadre i aquest respon que no li agrada. Consternació general. Míster Blay s'apropa a Pastora, pregunta d'on és... per a tots ja es va esclarint que és el que li agrada. Sense embuts, Ansúrez comença a deixar anar quina és la situació en la que es troben; mr. Blay manifesta interès i Pastora els proposa fer una actuació per a ell.

Ràpidament, s'organitza a l'estudi una actuació, cadascú al seu paper. Mr. Blay no treu la mirada de Pastora. Comença cada artista a cantar i ballar, fins que li toca el torn a Pastora, que canta

*Te quiero  
Cuando por mi caye arriba  
Vienes vendiendo salero.  
[...]*

Com era d'esperar, mr. Blay queda entusiasmat. Els demás se n'adonen i li plantegen a Pastora que la seva sort depèn d'ella. Tenen una conversa tots dos, en un moment en que expressament els deixen a soles. Mr. Blay li diu que el més trist en el món és no sentir l'amor correspost. Ella mirant al quadre pensa que parla de Mercedes però li declara el seu amor. Expressa la seva sorpresa mentre ell li diu que estima Espanya, Andalusia, que ella la reflecteix i que per això l'estima. Pastora li demana que reflexioni, que és una apassionament momentani, però ell insisteix. Pastora diu que el que tots esperen és tornar a la seva pàtria; míster Blay li respon que no es preocupi, que els paga el bitllet a tots però amb una condició: que ella és quedi a París amb ell. Pastora els crida a tots: mr. Blay els farà retornar a Espanya. Tots expressen el seu agraïment invocant les benediccions de les Verges respectives. Pastora els pregunta si estan contents i els diu que ella s'haurà de quedar allà. Aleshores Mariano entén quin és la causa de la generositat de l'anglès i s'hi oposa, dient que la noia es queda a París fent un sacrifici per ells i que no ho accepta, fent una llarga paraulada referida a la

unitat de les comunitats d'Espanya. Tots fan pinya al costat de Mariano: *¡O ella se viene á España con nosotros, ó tos nos quedamos aquí!* Míster Blay accepta dient que aquell home li ha donat una lliçó de patrimonisme i que podran marxar tots. Donen les gràcies, cridant “visques” i l'anglès s'entendreix. Tots canten i ballen. Pastora agraeix a José Luis el seu ajut. Mariano i Pastora es donen la mà, dient que totes les terres, la seva i la d'ella són igual de bones. Míster Blay també anirà amb ells. S'acaba l'obra amb la cobla de Mariano:

*Aquel que hable mal de España  
Un castigo ha de tener:  
Echarlo á una tierra extraña  
Y no dejarlo volver.*

#### **XI.5.4. La versió cinematogràfica de *La Patria Chica***

|  |
|--|
| <b>TÍTOL: LA PATRIA CHICA</b>  |
| PRODUCCIÓ: Marta Films   |
| PRODUCTOR: Norberto Soliño Fernández   |
| NACIONALITAT: Espanyola  |
| DATA DE PRODUCCIÓ: 1943  |
| DIRECTOR: Fernando Delgado   |
| ARGUMENT: Segons la sarsuela homònima, amb llibret de Serafín i Joaquín Álvarez Quintero |
| GUIÓ: adaptació de l'original M. Tamayo i A. Echegaray                                   |
| OPERADORS: Hans Scheib (cap), Ricardo Flores, Jesús Rosellón (ajudant)                   |
| FOTOGRAFIA: Manuel Novoa   |
| AJUDANT DE DIRECCIÓ: Fernan y Echegaray  |
| SECRETARIA DE DIRECCIÓ: Titus  |
| REGIDOR: Enrique Rivas Steva   |
| MAQUILLATGE: Trudi Lewichi   |
| AJUDANT DE PRODUCCIÓ: M. Castedo   |
| MÚSICA: Ruperto Chapí, amb la direcció musical de Manuel Quiroga                         |
| COREOGRAFIA: Vicente Escudero  |
| MODISTO: José Monfort  |
| ATREZZO: Vázquez y Menjíbar  |
| DECORATS: Teddy Villalba   |
| ESTUDIS: CEA Ciudad Lineal de Madrid   |
| INGENIERO DIRECTOR: L. Lucas de la Peña  |
| SISTEMA SONORO: Klang Film “Eurocord”  |
| TÈCNIC DE SO: Antonio Alonso   |
| MUNTATGE: Bienvenida Sanz  |

|  |
|--|
| METRATGE: 2.400 metres (8 rotlles)   |
| DISTRIBUIDORA: Cifesa  |
| LOCALITZACIÓ: Filmoteca Española   |
| INTÈRPRETS: Estrellita Castro (Pastora), Pilar Soler (Pilar), Eva López (Seña Manuela), Maruja Tamayo (Conchita), Berta Adriani (Dolores), Minerva (Coralillo), Araceli Espinosa (Rocío), Félix de Pomés (Míster Blay), Juan Calvo (Monsieur Renard), Salvador Soler Marí (José Luis), Emilio Santiago (Medina), Casimiro Hurtado (Ansúrez), Manuel Requena (Romeu), Salvador Rapallo (Espaniita), Pedro Bernal (Gregorio), Pepe Arias (Angelillo) |

*Pax Films selecciones en 16 mm Cifesa presenta a Estrellita Castro en La Patria Chica con Pedro Terol*, amb el repartiment complert i la fitxa tècnica enceten aquest film que hem seleccionat en un model prototipus del que seria, en endavant, el gènere de la sarsuela.

D'entrada, el que a la sarsuela original passa en una sola jornada i en un sol lloc, l'estudi parisenc d'un pintor espanyol, al film té un preàmbul que s'inicia amb l'arribada a Sevilla d'uns homes, un dels quals és un empresari artístic. Dos managers se'l disputen per portar les seves estrelles del "cante". Un és el de Pastora i l'altra, d'una altra cantant. Pastora també fa de model a un pintor abillada amb bata de farbalans. Una abella la molesta i fa que canviï contínuament la *pose*, amb l'enuig del pintor. Discuteixen i el deixa plantat. Arriba un home, amic del pintor, que li diu que ha d'anar a Madrid.

Es veu un rètol que diu "Academia Ansúrez", lloant la pròpia eficàcia i un rètol d'una altra, just al davant, dient el mateix. Dins l'acadèmia esperen Pastora però ella arriba tard. S'enfada amb el senyor Medina. Com es pot anar veient, la noia és molt temperamental, tret característic que veurem després adoptar a un bon nombre de folklòriques. L'endemà arriba Pastora a l'estudi del pintor i se'l troba desmantellat; li diu que se'n va a Madrid, lamentant la noia que no hagi acabat el quadre. A continuació, hi ha una escena de demostració de flamenc a l'Academia Ansúrez, amb un pianista, un guitarrista i una parella de balladors. Pastora i Medina comproven que l'empresari ha tancat el tracte amb els de la "competència", demanen que els escolti sisplau per força i s'acaba tot en una baralla.

En un tren que va camí de França, en el vagó de 3<sup>a</sup> classe, canta Pastora *Adiós Sevilla querida... me voy lejos de tu vera...* Des del tren, es va veient el paisatge que travessen. En acabar la cançó, tothom la felicita. L'empresari, Mr. Renard que

casualment és al tren, la contracta. Mitjançant una superposició d'imatges, de les vies... representa que el tren ha arribat a París, on es veuen vistes de llocs emblemàtics, com la Torre Eiffel. Arriben a la Fonda España, on s'allotgen. Un paisà i tots els que hi estan els van a donar la benvinguda. Hi ha gent de diversos indrets de l'Estat espanyol: un gadità, una malaguenya, aragonesos... L'amo és el senyor Romeu que els acomoda.

Fins aquest moment, no hi ha res que sigui fidel a l'obra original. L'escena que posa de model només és una breu referència quan es retroben Pastora i José Luis. Ansúrez no és propietari de cap acadèmia, no hi ha cap escena de ball previ, el viatge amb tren amb la cançó de comiat de Pastora no existeix... Tot va ser inclòs per tal de donar més llargada al film.

En aquesta escena, els hostes han d'acomodar-se com poden. Española diu que han de menjar junts perquè tots són del mateix país. A continuació segueix un diàleg fent apologia del millor folklore de cada comunitat. El jove aragonès se'n riu del cante jondo perquè tot són laments, mentre Pastora defensa el seu, més o menys com a l'original. Mentre hi ha aquesta discussió, l'empresari crema uns papers comprometedors i fuig, abandonant a la seva sort la companyia. Española canta el número de caire patriòtic: "Yo soy español". Després el jove aragonès una jota i Pastora s'afegeix amb "Soy de mi tierra" cloent en un duo.

Passen els dies. Romeu els diu que no té diners per mantenir-los. Es lamenten de la seva situació, les dones ploren. Pastora pregunta a Española si coneix un pintor espanyol que es diu José Luis Romero i -oh!, miracle-, contesta afirmativament. Proposen anar-lo a veure i explicar-li la seva situació. Així, arriben a l'estudi del pintor, després de travessar París, les dones amb bata de farbalans i cargol de cabell damunt el front. Pastora reconeix en el quadre que ha pintat el jove a "La Caramela", una cantant. Un ric anglès es va enamorar d'ella i li va encarregar que la pintés. El pintor els promet que quan cobri el quadre els diners seran per al retorn. Continua la rivalitat entre el manyo i l'andalusa, fins que arriba míster Blay que veu el quadre, però quan se n'adona de la presència de Pastora, queda fascinat. En lloc de cantar i ballar a l'estudi, com a l'obra, l'anglès els demana que vagin a la tarda a casa seva a actuar.

En una majestuosa mansió, ella canta “La zarzamora” –que tampoc pertany a la sarsuela -, al que segueix un ball de sevillanes, amb dos balladors, castanyoles... tot molt típic. Mister Blay, tal com passa al llibret, declara el seu amor a la noia i tot es produeix igual, llevat d'un fastuós àpat al que són convidats, abillats tots amb vestits típics andalusos, aragonesos... Mariano diu que no ho accepta que “aquí no hay más barrio que España”; així que, o marxem tots, o es queden a París. S'intercala aquí una escena per provocar l'entendiment del públic quan la germana de Mariano rep la notícia de que se li està morint el fill. En saber això, Pastora demana que els doni els diners fent-los creure que ella els ha guanyat en una gala i que quan siguin fora, ella es quedarà amb ell.

En un teatre, es fa una sessió espanyola amb jotes, sevillanes... la gent aplaudeix. Pastora actua amb un número de lluïment: “Cuando se tiene una pena y estás tan lejos de España...”. Mr. Blay s'ho mira des d'una llotja. S'hi afegeix Mariano, i canten a duo, seguida d'una coreografia multitudinària a base de jotes i sevillanes, amb un desplegament escènic tipus Hollywood. El públic aplaudeix entusiasmat. Mr. Blay va al camerino de Pastora a acomiadar-se i desitjar-los sort. Ell retorna a Mèxic. Fan les paus amb Mariano i tot s'acaba amb un final feliç. Com es pot comprovar, el final també té poc a veure amb l'original.

## **XI.6. REFLEXIONS SOBRE LES CAUSES DE LA FALLIDA DEL CINEMA MUSICAL AUTÒCTON**

L'anàlisi de dos films de tipologia diferent, un gairebé un conte tipus *Ventafocs* i l'altre una exhibició de la desvirtuació del folklore popular per a esdevenir una reducció d'aquest al flamenc i en un esperpent pel que fa a l'exhibició de tot tipus de personatges tòpics, rodats segons els nous paràmetres estètics que dominarien després de la Guerra civil amb la nova ideologia imperant, posaran en evidència el per què de la ràpida degradació d'aquest tipus d'espectacle i la pèrdua, en poques dècades, del favor popular del que havia gaudit –amb alts i baixos – des de feixa més de tres-cents anys.

El 24 de desembre de 1942, Norberto Solino presentà segons llei vigent del 15 de juliol de 1939 “Año de la Victoria” a la Delegación Nacional de Propaganda el guió



del que hauria de ser la nova producció de Marta Films: *La patria chica*, dels germans Quintero, els guió de la qual havia estat adaptat per Tamayo i Echegaray. El 7 de gener de 1943, es respongué a Sorlino la opinió d'un dels censors:

“Estimo que puede autorizarse aun cuando sugiero la conveniencia de que se consulte a la Jeraquía sobre la oportunidad o no de que sea precisamente inglés el personaje llamado Mister Blay que encarna un tipo caballeroso, noble y simpático. Observaciones: Falta la letra de las canciones de los planos 89 y 275. Convendría asimismo conocer los diez planos que se proyectan despues del 16.”<sup>716</sup>

Afegí que oralment ja havia fet unes recomanacions al productor, la qual cosa fa suposar que es tenien coneixença. Davant aquest dilema, que el “bo” del film no era un espanyol sinó un anglès, s'adreçà per escrit aquesta consulta a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, Delegat Nacional de Propaganda – Vicesecretaria de Educación Popular. La resposta fou:

“En contestación a la consulta a este Departamento [...] El argumento, lento y excesivamente teatral dice muy poco en favor de la dignidad de los artistas españoles, pues los deja a merced del buen corazón de un inglés. El diálogo bastante deficiente, continen ordinarièces completamente injustificadas. Dada la mala calidad del argumento, guión técnico y diálogo y teniendo en cuenta la actual escasez de película vírgen creo que no procede autorizar el rodaje. Madrid 19 de febrero de 1943”. (Signatura il·legible)

La resposta del delegat havia posat el dit a la nafra en algunes coses i en altres, exemplificat les injustificades i ridícules pors que portarien al cinema, musical o no, a una situació d'exhibició d'esperpents de la “pàtria”, que ni el mateix Valle – Inclán hauria pogut somiar.

Deia el delegat que l'argument és “lent i teatral”. Efectivament; després de la Guerra civil, semblava haver-se perdut el mestratge i la gosadia en la realització. Recordem *Don Quintín el amargao* i *La verbena de la Paloma*, sengles sarsueles portades a la pantalla amb dues opcions totalment distintes, una estrictament cinematogràfica i l'altra, musical, però igual de creatives i eficaces. Tant a *El rey que rabió* com a *La patria chica* sembla que s'hagi retrocedit als primers anys del cinema en que era, essencialment, teatre filmat. Cert és que hi ha, en aquesta darrera, alguns plans diferents com el viatge en tren, però no a l'acció interior que

---

<sup>716</sup> Ministerio de Cultura, expedient 1074

es limita a un càmera plantada enregistrant les habilitats cantores d'Estrellita Castro. La única novetat és l'escena a imitació dels grans films musicals de Hollywood, amb l'escena triomfal d'exhibició de ball i cant espanyols en un cabaret parisenc. El delata un aire diferent que és el que predominarà a partir d'aquesta època, amb l'ocupació de les pantalles per part de les "estrelles" del cant i del flamenc: es tractarà de fer girar el film al voltant dels números de lluïment d'aquestes, encara que resulti forçat en el guió. Per descomptat, en el cas d'una sarsuela – els drets d'autor semblaven haver-se extingit – es podia fer el que és volgués.

El propi delegat trobava el guió fluix i amb frases ordinàries. Només cal observar l'actuació dels actors, les frases suposadament gracioses, en realitat enormement vulgars, el posat de la protagonista. Tots els espanyols són bons. Els estrangers o uns traïdors (qui els traeix és un francès, segons l'adaptació del guió) o uns babaus increïbles com el pobre míster Blay, enamorat fulminalment pels encants de la "dona espanyola", andalusa i flamenca, per descomptat. A poc a poc, s'anava vers l'Espanya de "pandereta", a les dones que amb la mirada podia estabornir qualsevol home (fos un rei a *El rey que rabió*, fos un anglès a *La patria chica*). Cal afegir una dada important que per descomptat, ell no va valorar negativament: l'exaltació del patriotisme, la defensa de la unitat d'Espanya, dita subliminàriament cada cop que cadascun dels protagonistes de diverses comunitats espanyoles, després defensar la pròpia el que els "uneix" és el desig comú de tornar a la pàtria comú, a Espanya. Un advertiment contra qualsevol intenció d'autonomia.

Un altre fet que destaca és l'escassetat de pel·lícula verge i la conveniència de no gastar-la en semblants productes. Recordem sobre aquesta data que els subministradors estrangers estaven en procés bèl·lic i la seva situació no era idònia per a continuar de manera massa esplèndida la seva col·laboració iniciada amb el suport del general insurrecte Francisco Franco i del govern que instaurà.

Sorprenentment, mentre sortia aquesta resolució de data 19 de febrer de 1943, Norberto Solino havia obtingut el permís per rodar aquest fins que començà el 18 de febrer de 1943 i acabà el 13 d'abril del mateix any. Tenia a la butxaca el

permís de rodatge des del 12 d'aquell mes<sup>717</sup>. Què havia passat? La Comisión Nacional de Censura Cinematográfica, formada pel president “camarada” (sic) Antonio Fraguas, vocal militar don Fernando Navarro, vocal de la Jerarquía eclesiástica Rvdo. Antonio G. Figar, del Ministerio de Educación Nacional don Alfonso Iniesta Corredor i com a secretari José Luis Trigo Delgado, van decidir aprovar el film, de 2.400 metres, produïda per Marta Film i distribuïda per Cifesa, amb la recomanació de “no apta para menores de 16 años”.

Segurament la clau d'aquest desgavell la trobarem en els orígens i vinculacions polítiques dels propietaris de Marta Films, en un escrit adreçat al Director de Cinematografía y Teatro per part del soci de Norberto Solino, don Guillermo Linhoff Lengo, de llarga extensió, del qual es destaca:

“La Sociedad ‘Marta Films’ se constituyó a principios del año 1943 con el objeto de una continuada producción de películas españolas.<sup>718</sup> Figuran en ella como socios Dn. Norberto Solino Fernández y Dn. Guillermo Linhoff Lengo... Su primera producción iniciada en febrero del citado año 1943 fué *LA PATRIA CHICA*, adaptación cinematográfica de la célebre obra de los hermanos Álvarez Quintero. En esta obra de los Quintero, que exalta los valores espirituales de las regiones españolas de Aragón y Andalucía y que vibra el recuerdo de la Patria lejana, con toda su majeza y sinceridad de estos pueblos de España, en lucha victoriosa con un ambiente exótico cosmopolita...”

Un altre dels valors nous dels conceptes autàrquics: a Espanya, tot el que era espanyol era bo; els de la resta del món, perillós o dolent.

“Desde la terminación de esta película hasta el mes de abril del año 1946, *MARTA FILMS* se vió en la necesidad de suspender sus actividades como Productora de películas, a causa de estar en las listas negras aliadas, y con motivo de que uno de sus socios, Dn. Norberto Solino, fué el organizador en La Habana de la Falange Española de Franco y gran defensor de la Causa Nacional, hasta el extremo de que fué perseguido sañudamente por el asalto al Centro Socialista de La Habana, donde se hacía una política contraria a nuestra Gloriosa Cruzada”.

Heus aquí una declaració ben clara d'adepte al Règim. És sabut, per altres documents que s'han esmentat, que el quintacolumnisme fou una realitat més que colpidora de la que el cinema no se'n veié lliure; infiltrats a les organitzacions organitzades pels treballadors, feren el possible per desgavellar el que pogueren. Els falangistes crearen una immensa xarxa i obtingueren tot tipus de beneficis i

---

<sup>717</sup> Ministerio de Cultura C/32.873, expediente de la Secretaria de Educación Popular 4.095

<sup>718</sup> La productora Marta Films tenia la seva seu social a Madrid, a l'Avenida José Antonio nº 47.

privilegis dels quals estaven exempts els altres ciutadans. Esmenta en el mateix escrit que l'altre soci, Guillermo Linhoff, també havia estat a la llista negra per la seva posició durant la Primera Guerra Mundial, com a redactor del diari madrileny *La Nación*.

Acaba la instància demanant tres permisos d'importació i tres de doblatge,

“Gracia que, en consideración a las circunstancias adversas padecidas por esta Productora, esperar alcanzar de V.I..... Madrid, 3 de marzo de 1948” (Signat per Guillermo Linhoff).

És ben clar per què malgrat els propis canals oficials del règim denegaven un permís, per altres vies de despatx i d'amiguisme se n'aconseguien d'altres. Heus ací, doncs, una altra característica del cinema de després de la guerra i un advertiment del que seria en endavant el funcionament de la cinematografia a l'Estat espanyol: una colpidora imatge de la quotidianitat.

## EPÍLEG

Amb l'arribada al poder de Francisco Franco i la imposició del nou règim, s'anaren perfilant el què serien els límits culturals de la societat, basats en la ideologia imperant. Eliminats físicament per mort, exili o arraconament molts artistes que s'havien mantingut fidels a la República; anorreats els que havien quedat al país que no eren adeptes, quedava el camp lliure per a la imposició dels nous valors, basats en la defensa a ultrança dels pilars del nou Estat: l'*estatus* religiós, militar i polític, en una població indefensa i desmoralitzada, una part; prepotent i triomfal, l'altra.

Pel que fa al camp objecte del nostre estudi, la sarsuela, el règim procediria a emprar un procés transformador i deformador que la portaria a ser estendard de la nova visió d'Espanya. En paraules planeres, la sarsuela crítica, popular, variada i rica en matisos i peculiaritats regionals, passaria a ser un element fidel i sotmès, uniforme, absent de tota crítica social i complaent amb el nou règim. Un estri al servei del poder, un mitjà on exhibir els valors de la pàtria a través dels estereotips més esperpèntics de l'Espanya "profunda".

El procediment per aconseguir la submissió cultural del país va iniciar-se ja el 1937, a Burgos, amb la creació de la Junta Superior de Censura. Per una banda, els llibrets originals, alguns gairebé centenaris, que havien vist generacions anteriors una i altra vegada, passaren revisió sota la mirada escrutadora i sota el llapis del censor que mirava amb lupa qualsevol tema, qualsevol paraula o frase que pogués contenir alguna ofensa a la nova Espanya de Franco. Per tant, cap referència a l'església, a l'exèrcit –als militars-, a la diferència de classes; cap referència al sexe, cap ofensa a la moral establerta, al matrimoni i a la família, cap paraula amb doble interpretació... És a dir, ni un element en els que la sarsuela es basava. Què quedava? L'exhibició dels tòpics de l'espanyolisme: els toros, les gitanes, els majos, la passió, el vi, tot acompanyat de música de guitarres i castanyoles, sota un cel blau i un sol que no existia a cap altre indret del món, reflex de la immensa felicitat que regnava en aquest país, la reserva espiritual d'Occident. Per acabar-ho d'adobar, la fatídica censura no finí oficialment fins el

17 de novembre de 1977. Després de quaranta anys d'exercici de la censura franquista, del què havia estat la sarsuela en quedava ben poc.

Una de les ments més lúcides del país, que entenia profundament l'essència de la sarsuela, Manuel Vázquez Montalbán, definia la sarsuela amb aquestes paraules:

“Las gentes empezaban a tener educada la imaginación por más de diez años de acción del cine sonoro. Las canciones eran su paisaje melódico, pero ellos eran conscientes de que se trataba de un paisaje melódico devaluado. Y así como el pueblo hablaba de la Literatura con mayúscula como una lejana galaxia que no les pertenecía, en cambio, tradicionalmente sabía la existencia de una música con “enjunidia”, que daba más dignidad al paisaje de una vida. **Esa música con enjunidia era la zarzuela.** Una lectura de cualquier pieza de zarzuela revela de inmediato esa enjunidia, ese prestigio de auditor que el pueblo adquiría en contacto con la zarzuela. Los sublimes preludios de música descriptiva o impresionista [...] y luego las romanzas, los coros, la pareja de cómicos, el humor, el patetismo [...]”

Amb la censura es despullà la sarsuela del més substancial. Mai més seria possible la frase del marit de la “seña” Rita quan li diu al sereno, enmig del guirigall de carrer i plantant-li cara: “Usted no toca el pito. Usted no toca na” a la magnífica obra *La verbena de la Paloma*. Molts menys, el trio dels Rates, de *La Gran Via*, en el que es qüestiona la capacitat mental dels guàrdies. Ni el cor de dones “Si las mujeres mandasen” de *Gigantes y Cabezudos* no fos cas que es qüestionés l'autoritat del cap de família; ni la deserció del convent d'un clergue de *La Dolorosa*, ja que els cridats pel Senyor no podien ser mai objecte de temptacions mundanes; ni el cor de pobres a *El tambor de granaderos*, en la que aquests critiquen als farts monjos mentre ells es moren de fam... Ni Cardona travestit de dona a *Doña Francisquita* no fos cas que s'interpretés cert aire d'homosexualitat.... Inacabable la llista de prohibicions. El resultat fou que els temes en els que la gent reia veien burlat o ridiculitzat el poder o en els que es reia de les seves pròpies misèries, ja no es podien mostrar tal com ho havien estat fins llavors. De sobte, des del final de la Guerra civil, el públic adult espanyol havia esdevingut menor d'edat. Per tant, tot allò era “no apto para menores”. Quan es recuperaria la “majoria d'edat” seria massa tard per a la sarsuela. S'havia trencat el fil de complicitat i estima vers aquestes obres.

Bo i això, es continuaren escrivint sarsueles. De fet, ni l'arribada del cinema sonor, amb els atractius que comportava, havia fet reduir l'afecció popular a la sarsuela,

tal com es pot comprovar en aquesta graella<sup>719</sup>. L'any 1932 en el que es roda el primer film sonor de sarsuela als Estudis Orphea *Carceleras*, la producció de noves sarsueles és de 22, passant l'any següent a 28 i a 32, en plena "febre" del sonor. L'augment de tipologies de "revista" i "opereta" són resultat de la necessitat de mimesi dels films musicals nord-americans que omplien les pantalles del país i que suposaven un important reclam per al públic.

L'anàlisi de la producció lírica d'aquesta dècada, que abasta un ample ventall de tipologies, dóna idea de la importància i favor de que gaudia la lírica a la població espanyola. De la gràfica següent, se'n desprèn que també durant aquesta dècada persistí la mateixa tendència a l'arbitrarietat pel que fa al nom qualificatiu de les obres líriques. S'han incorporat obres de tot tipus, ja que mantenim la idea que molts d'aquest noms foren atorgats de manera arbitrària o per altres interessos, més que no per les qualitats diferencials musicals. La xifra total de cada any s'ha realitzat comptabilitzant les obres líriques publicades en sengles diccionaris del gènere, però ben segur que n'hi ha moltes més perquè algunes no consten a les filmografies o en aquestes, encara que es pugui suposar que siguin d'aquesta dècada per la coincidència de llibretistes i músics, no tenen data assignada, per la qual cosa no han estat comptabilitzades. Altres, per ser d'autors locals que no inscriviren llurs obres al Registre de la Societat d'Autors; algunes, no estrenades, es perderen durant el trasbals de la Guerra civil.

| <b>TIPOLOGIA</b>        | <b>1930</b> | <b>1931</b> | <b>1932</b> | <b>1933</b> | <b>1934</b> | <b>1935</b> | <b>1936</b> | <b>1937</b> | <b>1938</b> | <b>1939</b> | <b>1940</b> |
|-------------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Acte                    |             |             |             |             |             |             |             | 1           |             |             |             |
| Apropósito              |             |             |             | 1           |             |             |             |             | 2           | 4           |             |
| Argument cinematogràfic |             | 1           |             |             |             |             |             |             |             |             |             |
| Auto sacramental        |             |             |             |             |             | 1           |             |             |             |             |             |
| Aventura                | 1           |             |             |             |             |             |             | 1           |             |             |             |
| Aventura esportiva      |             |             |             | 1           |             |             |             |             |             |             |             |
| Bufonada                |             |             |             |             |             |             |             | 1           |             |             |             |
| Comèdia                 |             | 2           |             | 2           | 1           | 1           |             |             |             | 2           |             |
| Comèdia lírica          | 6           | 4           | 5           | 7           | 5           | 3           |             |             |             | 2           | 1           |
| Comèdia musical         | 1           | 1           | 1           |             |             | 2           | 1           |             |             | 6           | 3           |
| Conte                   |             |             |             |             | 1           | 1           |             |             | 1           | 2           |             |
| Disbarat                |             |             |             |             | 1           |             |             |             |             |             |             |
| Disbarat còmic-líric    |             |             |             |             |             | 1           |             |             |             |             |             |
| Drama                   |             |             | 1           | 1           |             | 1           |             |             |             |             |             |
| Drama líric missional   |             |             |             |             |             |             |             |             |             | 1           |             |
| Drama sacre             |             | 1           |             |             |             |             |             |             |             |             |             |
| Entremès                |             |             | 1           | 1           |             |             |             |             |             |             | 2           |

<sup>719</sup> Vegi's a l'annex 1 la relació dels títols i autors de les sarsueles.

|   |   |   |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
|---|---|---|----|----|----|----|---|---|---|----|---|
| Esbós dramàtic                          |   |   |    |    |    | 1  |   |   |   |    |   |
| Espectacle                              | 1 |   |    |    |    |    |   |   |   |    | 1 |
| Espectacle modern                       |   |   |    |    |    | 1  |   |   |   |    |   |
| Estampa                                 |   |   |    |    | 1  | 1  |   |   |   |    |   |
| Fantasia                                | 1 |   | 1  |    |    |    |   |   | 1 |    |   |
| Fantasia lírica                         |   |   |    |    |    |    |   |   |   |    | 2 |
| Fantasia sainetesca                     |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Farsa                                   | 1 |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Fuga volaora valensiana en set picotaes |   |   | 1  |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Història còmic-lírica vodevil·lesca     | 2 | 2 | 1  |    | 2  |    |   |   |   |    |   |
| Historieta                              |   | 1 | 1  |    |    |    | 1 |   |   |    |   |
| Humorada                                | 2 | 1 | 4  | 1  | 1  |    | 2 |   | 1 |    |   |
| Humorada lírica                         |   | 1 |    | 1  | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Humorada vodevil·lesca                  |   |   | 1  |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Idil·li                                 |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Jazz melodia                            |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Joguina                                 |   |   |    |    |    |    |   |   |   |    | 1 |
| Joguina còmica                          |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Joguina còmica lírica                   | 1 |   |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Joguina dramàtica                       |   |   |    |    |    | 1  |   |   |   |    |   |
| Llegenda                                |   |   |    |    |    |    |   |   | 1 |    |   |
| Llibre en vers i cantables              |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Lliçó històrica teològica               |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Obra social anti-feixista               |   |   |    |    |    |    | 1 | 1 |   |    |   |
| Òpera d'infants                         |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Òpera                                   |   |   | 1  | 2  | 1  | 1  |   |   |   |    |   |
| Opereta                                 |   | 3 | 2  | 4  | 4  | 1  | 3 |   | 1 | 7  |   |
| Paròdia                                 |   |   |    |    |    |    |   | 1 |   |    |   |
| Pasillo                                 |   |   |    |    |    |    |   |   |   |    | 2 |
| Pasillo líric infantil                  |   |   |    |    |    |    |   |   | 1 |    |   |
| Passatemps                              | 1 | 3 |    | 1  | 1  |    | 2 |   |   |    |   |
| Passatemps còmic-líric                  |   | 1 | 1  | 1  | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Pel·lícula                              | 1 | 1 |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Poema                                   |   |   |    |    |    |    |   | 1 |   |    |   |
| Pretext per a obra lírica               | 1 |   |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Pròleg i romances                       |   |   |    |    |    |    |   | 1 |   |    |   |
| Quadre sentimental                      |   |   |    |    | 1  |    |   |   |   |    |   |
| Reforma penitenciarària                 |   | 1 |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Retaule                                 |   |   |    |    | 1  |    |   |   | 1 |    |   |
| Revista                                 | 5 | 7 | 15 | 21 | 13 | 11 | 2 | 4 | 3 | 19 |   |
| Revista d'aventures                     |   |   | 1  |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Revista satírica                        |   | 1 |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Rondalla                                |   | 1 |    |    |    |    |   |   |   |    |   |
| Sainet                                  | 3 | 5 | 5  | 7  | 3  | 2  | 2 | 1 | 3 | 4  | 5 |
| Sainet vodevil·lesc                     |   | 1 |    |    |    |    |   |   |   |    |   |



|                                 |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |
|---------------------------------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|-----------|
| Sarsuela                        | 22        | 27        | 22        | 28        | 32        | 21        | 12        | 2         | 3         | 22        | 19        |
| Sense tipologia concreta        | 3         | 2         | 2         | 5         | 4         | 9         | 3         | 1         | 2         | 5         | 3         |
| Setmanari                       |           |           | 1         |           |           |           |           |           |           |           |           |
| Tonadilla                       |           |           |           | 1         |           |           |           |           |           |           |           |
| Tradicció familiar còmic-lírica | 1         |           |           |           |           |           |           |           |           |           |           |
| Travessia amorosa               |           | 1         |           |           |           |           |           |           |           |           |           |
| Vodevil                         | 1         |           |           |           |           |           |           |           | 1         |           |           |
| <b>TOTAL</b>                    | <b>54</b> | <b>71</b> | <b>67</b> | <b>85</b> | <b>82</b> | <b>59</b> | <b>29</b> | <b>15</b> | <b>22</b> | <b>76</b> | <b>37</b> |

Així doncs, al llarg d'aquesta dècada consten la quantitat de 597 obres líriques estrenades. Separant només i exclusivament les que porten com a qualificatiu de manera clara (moltes de les que estan l'apartat "sense qualificació concreta", els sainets o les comèdies líriques hi haurien de figurar incloses), la producció de sarsueles durant la dècada evolucionà de la següent manera:

| ANY       | 1930 | 1931 | 1932 | 1933 | 1934 | 1935 | 1936 | 1937 | 1938 | 1939 | 1940 |
|-----------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Sarsueles | 22   | 27   | 22   | 28   | 32   | 21   | 12   | 2    | 3    | 22   | 19   |

Si de l'any 1930 al 1935 se havien compostat i estrenat 152 sarsueles, durant els anys de guerra encara se'n pogueren estrenar 39, apart de les de repertori que es reposaven als teatres de l'any. Sorprèn que l'any 1939 figurin un nombre tan elevat d'estrenes després de la lamentable situació de guerra. No cal suposar que aquell any feren florida tantes obres sinó que, com passà al cinema, les obres o films retinguts obtingueren permís per ser estrenats –tal com s'ha explicat anteriorment – amb la qual cosa es donava una imatge interessada de normalització de la producció artística important per al nou Règim. L'any 1940 se n'escriviren 19, iniciant una paulatina però constant davallada de producció. Alguns títols significatius foren *La Canción del Ebro*, de Jacinto Guerrero o *El Pilar de la Victoria*, de Manuel Machado i Pablo Luna, estrenada el 12 d'octubre de 1944, entre altres de renom com *Black el payaso*. Del període següent, de 1946 al 1950, ja només setze. De la dècada que seguí, del 1951 al 1960, també la quantitat fou de setze. Del 1961 al 1981, tan sols dotze. La davallada de producció fou espectacular.

El mateix passà amb els films de sarsuela. Confiscats literalment dels cinemes com *Carceleras*, o de les distribuïdores, hagueren de passar per la nova Junta

Superior de Censura. Si la censura als llibres havia sigut brutal, al cinema l'acció mutiladora de les tisores arribà al paroxisme. El resultat no podia ser més nefast. Les versions cinematogràfiques de les sarsueles que ja havien sofert adaptacions i en certa manera quedaren força desvirtuades, amb la censura esdevindrien un plat immenjable. El públic que havia anat abans i durant la guerra a veure sarsuela com un espectacle eminentment popular, començà a cansar-se de tants tòpics, de tanta reiteració.

La producció cinematogràfica de sarsueles continuà repetint els mateixos arguments. Es tornaren a portar a la pantalla *La Revoltosa*, *La Dolores*, *Doña Francisquita*, *La Reina Mora*, *Los Claveles*, *La verbena de la Paloma...* cada vegada amb productes més mediocres, persistint en els mateixos tòpics... Valgui la resposta del director Gonçal Delgràs<sup>720</sup> en una entrevista en la que se li preguntava quins eren els seus projectes:

“Tengo un proyecto malicioso. Realizar un guión mío *El picapedrero*, premiado en 1959 por el Sindicato del Espectáculo; pero seguramente me veré obligado a dirigir *Las castañuelas de Carmen*, *La faja del Tempranillo* o *Las ligas de la Lola...*”

Més àcida i sorneguera la resposta ja no podia ser. Però més certa, tampoc. La nova etapa cinematogràfica en acabar la Guerra civil, després de presentar com nous molts films rodats en període de guerra i que romanien a l'espera de ser muntats i estrenats, s'inaugurà amb el rodatge de repeticions de sarsueles, amb el mateixos intèrprets que havien triomfat a l'etapa republicana, però després es mostraren afectes al nou Règim: Imperio Argentina, Estrellita Castro, Miguel Ligeró, Raquel Rodrigo, Roberto Rey, sota la direcció de Florián Rey, García Maroto... Però calia afegir més endavant un matís important: bàsicament servien per a lluïment d'alguna estrella o cantant, les folklòriques, sorgit a l'empar del nou règim: Juanita Reina, Lola Flores, Paquita Rico, Maruja Díaz... i els cantants Manolo Caracol, Manolo Escobar o Antonio Molina, sota l'auspici de productors com Benito Perojo, Cesáreo González...

L'any 1965 l'Instituto de la Opinión Pública va endegar un estudi d'audiències sobre els mitjans audiovisuals que aporta dades ja molt aclaparadores. Sobre cinema, un breu resum de més destacat va ser que:

<sup>720</sup> Gonçal Delgràs havia estat director dels Estudis Acoustic, amb seu a l'Avinguda d'Abril, dedicats al doblatge durant l'etapa republicana. Havia doblat films per encàrrec de la Generalitat. Després de la Guerra civil, pogué retornar al cinema fent de director/realitzador.

“Las películas que más prefiere el público són de risa (30%), los dramas (21%), las policíacas (12%), y las musicales (11%)... El 42% de los entrevistados ni siquiera sabe que es un cine-club... Respecto a la censura del cine, un 53% no ha observado ningún cambio en ella... El 96% ve el NO-DO normalmente y el 4% restante que no lo ve porque llega tarde o no les gusta”.

El 60% del públic preferia el cine al teatre i malgrat aquesta afirmació, el 51% dels enquestats no anava mai al teatre. Els gèneres preferits eren la comèdia (48%), la revista i comèdia musical (24%), el drama (22%) i només un 3% l'òpera o la sarsuela. Els entrevistats van respondre que els millors autors de teatre eren per ells Alfonso Paso (22%) i Casona (11%), dels pocs que saberen citar algun autor, ja que el 51% no en van saber esmentar cap. Entre els proposats, es van incloure noms com Valle-Inclan, Sorozábal, Benavente, Ibañez Serrador, Moreno Torroba...<sup>721</sup>.

Segons dades d'aquests mateix butlletí, l'any 1963 s'estrenaren a l'Estat espanyol 356 films, procedents de diferents països:

|            |    |                 |     |
|------------|----|-----------------|-----|
| Alemanya   | 24 | Hispano America | 13  |
| Anglaterra | 25 | Itàlia          | 33  |
| EOCC       | 13 | Nordamèrica     | 110 |
| Espanya    | 75 | OP              | 1   |
| França     | 38 | SO              | 24  |

D'aquestes estrenes, segons la temàtica, els resultats foren els següents

| <b>GÈNERE</b>            | <b>Quantitat</b> | <b>%</b> |
|--------------------------|------------------|----------|
| Comèdia                  | 83               | 23,3     |
| Drama                    | 40               | 11,2     |
| Guerra-policíaca-intriga | 65               | 18,2     |
| Suspens                  | 39               | 10,9     |
| Aventures                | 47               | 13,2     |
| Sàtira i humor           | 14               | 3,9      |
| <b>Musical</b>           | 11               | 3        |
| Esportiu-taurina         | 5                | 1,4      |
| Històrica                | 30               | 9,5      |
| Infantils                | 5                | 1,4      |

<sup>721</sup> Gonzalez Seara, Luis, *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*, Instituto de la Opinión Pública, Madrid 1965.

|                   |            |            |
|-------------------|------------|------------|
| Oest              | 10         | 2,8        |
| <b>Folklòrica</b> | 2          | 0,5        |
| Religiosa         | 1          | 0,2        |
| Altres            | 2          | 0,5        |
| Sense determinar  | 2          | <b>0,5</b> |
| <b>TOTAL</b>      | <b>356</b> | <b>100</b> |

A la taula es detalla que només hi ha un film folklòric de nacionalitat espanyola (en tot cas, la gràfica anterior seria incorrecta) i de les musicals, 6 són nordamericanes, una d'altre país i les 5 restants, espanyoles. Entre els títols d'aquests films destacaren:

*Mundo de noche*, italiana. *West Side Story*, nord-americana; *La verbena de la Paloma*, espanyola; *Carmen Jones*, nord-americana; *La casta Susana*, espanyola, qualificades de musicals i les espanyoles *Marisol rumbo a Río* i *Los Tarantos*, de folklòriques. És evident que entre *La casta Susana*, interpretada per Marujita Díaz i dirigida per Amadori i l'excel·lent musical *West Side Story*, hi ha una diferència abismal.

Pel que fa a la sarsuela, de les 136 companyies de teatre que actuaren a Madrid el 1963, 68 representaren comèdies; 29, drames; 14, revista; 8, varietats, i un capítol dedicat a "varios", 17. De les companyies citades, només la Compañía Amadeo Vives va representar un total de 5 sarsueles, citant-se els autors Echegaray i Fernández Caballero; Guridi i Romero Shaw; Frutos i Vives; León i Stein Lehar; Manuel Penella i Reveriano Soutullo i Juan Vert. Observis' que la majoria ja eren autors desapareguts. Les obres que foren més vistes *La viuda alegre*, opereta de Franz Lehar; *Doña Francisquita*, *El Caserío*, *El Conde de Luxemburgo*, *La Caramba*, *Luisa Fernanda*, *Agua, azucarillos y aguardiente*, *Maruxa*, *La Del Soto del Parral*, *La tabernera del Puerto*, *Los gavilanes* i *La Perritxola*, qualificada de comèdia musical.

Pel que fa a Barcelona, de les 38 companyies, 22 representaren comèdies; 4, drames; 5, revista; cap, varietats; 1, varis; 6, sense determinar. No s'esmenta cap companyia lírica ni que es portés als escenaris cap sarsuela. Només l'opereta *La viuda alegre* i les companyies d'Alfredo Kraus i d'òpera italiana.

El procés de degradació de la sarsuela com espectacle culminà quan el 1968-69, Televisión Española va promoure una sèrie de filmacions de sarsuela, dirigides per Juan de Orduña: *La Canción del Olvido*, *El Caserío*, *las Golondrinas*, *Bohemios*, *Maruxa*, *El huésped de El Sevillano* i *la Revoltosa*, amb les extraordinàries veus de cantants com Teresa Berganza, Alfredo Kraus... i la interpretació dels artistes cinematogràfics o televisius del moment, en versions d'autèntic "encotillament". El resultat no podia ser més penós. S'havia perdut fins i tot el contacte del públic a l'escena teatral o l'impacte visual de la gran pantalla.

Un altre factor que incidí en el rebuig generacional de la sarsuela, tal com es feia al moment, va ser l'assimilació que hom va fer d'aquesta amb exhibició d'"espanyolisme". Fou el súmmum de la desgràcia. La sarsuela, sempre en lluita amb el poder – de reis, de dictadures, de l'església- era ara vista com un aliat del franquisme, una eina d'exhibició dels valors "patris". Per tant, tot el que fes ferum de sarsuela, el feia referència a aquella vella sentimentalitat castissa i rànica, en la que res era qüestionable, fou rebutjada per a les noves generacions. A més, el fet que moltes no eren aptes fins als setze anys, va produir un trencament de l'estima per aquest gènere d'una generació nascuda després de la guerra, que no entenia aquells estereotips ni reia les mateixes gràcies. Així doncs, a qui interessava la sarsuela?

El règim franquista transformà la sarsuela en una patètica exhibició dels tòpics més descaradament favorables a la nova moral. Reconvertí folklòrics i folklòriques en artistes lírics, cosa que tingué un resultat nefast per a la sarsuela, doncs és prou sabut que per a interpretar sarsuela són necessàries unes dots vocals especials que permeti la impostació adequada al registre parlat i en el cantat, folklòrics que foren transformats en "estrelles" de l'escena lírica i cinematogràfica, quan no eren ni una cosa ni altra. El resultat fou l'empobriment de les produccions i l'afebliment del favor del públic. Per una banda, fugien d'aquestes produccions les persones a qui agradava la sarsuela de veritat i per altra, les noves generacions, que veien en elles un producte sense cap mena d'interès i en que s'hi ensumava massa clarament el rastre de l'estètica franquista. Les produccions de sarsuela cinematogràfica de tan baixa qualitat arrossegaren en la seva caiguda també l'escena teatral.

Al final del procés ens trobem en un fet paradoxal: per una banda, hi ha molts fragments de sarsuela que formen part del nostre “paisatge inconscient musical”, sense saber d'on provenen. Són músiques que sempre “han estat aquí” i que formen part de la nostra cultura. O frases fetes que diem sense saber perquè i que els orígens estan en la sarsuela: des de la més “juvenil” *guay del Paraguay* de *El Pollo Tejada* (1906) a la més emprada per gent de més edat *Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad* de *La verbena de la Paloma* (1894) i la punyent frase d'un polític canari dels anys de la transició: *Señorías: ¡Que país! ¡Que paisaje! y ¡Que paisanaje!*

Per altra, la sarsuela ha derivat en un espectacle per a majors de molts anys, com es pot comprovar veient la majoria de públic que assisteix a aquests espectacles. Les companyies líriques fan el que poden per sobreviure. Es continuen fent experiments nostàlgics com la darrera producció de *La Generala* o *La Perritxola*, al teatre, amb reduït èxit. També s'han portat a la pantalla acompanyada amb orquestra, com ho fou al seu dia, sarsueles cinematogràfiques com *Gigantes y Cabezudos*, al Festival de Cine de Huelva (1994) o *La Bejarana*, a Salamanca, amb motiu del seu any universal (2002), sorprenentment amb gran èxit i essent molt del grat del públic.

Amb la maldestre posta en escena de moltes sarsueles, el cansament per la reiteració dels tòpics vistos milers de vegades, amb l'arraconament cada vegada més residual d'aquest gènere, circumscrit a companyies de baix pressupost i artistes de poca volada, s'havia frustrat el que molt encertadament Amadeu Vives havia intuït: *la cinematografia possibilitaria i engrandiria l'abast de la sarsuela, adaptant-se als nous temps, portant-la a un camp d'espectacle visual i musical total, dialogat i proper a la realitat popular, propiciant, en definitiva, un gènere musical propi.*

La sarsuela, el teatre líric espanyol, havia nascut feia més de tres-cents anys. Al llarg de la seva història comptà amb aportacions d'eminents escriptors i excel·lents músics: des de Calderón de la Barca, Mariano de Larra, Antonio Cánovas, Adrià Gual, Ventura Gassol, Rafael Albert... Enric Morera, Amadeu Vives, Enric Granados, Tomás Bretón... Només calgueren quaranta anys per a destruir el que el poble havia estimat com espectacle popular centenari.

## CONCLUSIONS

La meua tesi ha intentat esbrinar quins van ser els veritables progenitors del gènere musical que a l'Estat espanyol prengué el nom de sarsuela, a França el de *comédie*, a Alemanya *singspiel*..., plançons del que cap país sembla no avergonyir-se, amb l'excepció d'Espanya. Seria grat aconseguir que es retornessin als humils orígens del poble el que va ser nascut en el seu si. Mitjançant la recerca dels elements estructurals i configuradors del gènere que he descrit al principi de la tesi, he aportat dades que condueixen a la conveniència de revisar el concepte del naixement de la sarsuela, fins ara circumscrita a la Cort Reial i bescanviar-lo per l'origen popular, nascut en corrals i mercats. A través del fenomen que definí Ortega y Gasset com "plebeyisme", fou adoptada i reconeguda a conveniència de monarquies i noblesa, molts dels quals no tenien altres idees que les exportades. L'apropiació dels orígens del gènere, degudament "maquillats", amb músics i artistes estrangers amb sous ofensius per l'opulència en relació a la misèria econòmica en que es veien abocats a viure la majoria dels autòctons del país, propiciaria també que llurs pares adoptius, representats en les Corts Reials, l'abandonessin a caprici de gustos i modes, pel fet de no tenir un projecte en sintonia amb el país que governaven que afavorís la música autòctona. Només la profunda vinculació amb els arrels pot explicar perquè, malgrat prohibicions, censura, modes... feren de la sarsuela l'exemple més paradigmàtic de l'au fènix, ressorgint una i altra vegada de les cendres com espectacle popular.

Un efecte devastador derivat de l'escassa protecció a la lírica espanyola fou que músics i escriptors defugiren de manera continuada la qualificació de les seves obres com a sarsuela, atorgant-li tota mena de mots alternatius, creant una confusió que perduraria quan aquest gènere s'incorporà al cinema. He aportat l'existència de documents que proven l'arbitrarietat d'assignació del qualificatiu "sarsuela" o "òpera", així com els que donen fe que alguns bescanviaren aquest mot a conveniència de fets tan arbitraris com el del lloc d'estrena, o que primer foren estrenades amb el genèric de sarsuela i després amb el de drama líric, per exemple. També he aportat dades que proven que alguns músics reconeguts, com Enric Morera, es rendiren davant l'evidència del favor popular vers la

sarsuela, proposant a Ruperto Chapí que transformés la seva obra *Emporium* en sarsuela, fenomen que es capgirà en el cinema, demanant el director Hipòlit Negre arranjar el film d'argument *Castigo de Dios* com a sarsuela, o *La hermana San Sulpicio* i *Currito de la Cruz*, escrites a posteriori com a sarsueles, per l'èxit de públic que assolí aquest gènere a les pantalles. Amb tots aquests testimonis, he intentat proporcionar elements que conduïxin a un corrent a favor de la dignificació de la música del centenari teatre líric espanyol el qual sota el gairebé proscrit mot de "sarsuela", ha englobat al llarg de la seva existència una quantitat increïble d'obres, de gran varietat i riquesa tant musical com d'arguments que configuren avui el Patrimoni Líric de l'Estat espanyol.

Una altra aspiració de la tesi ha estat demostrar que els dos espectacles populars més exitosos (salvant el *panem et circus*, el futbol i toros) la sarsuela, des feia segles i després el cinema, convisqueren – per a paradoxa de molts historiadors – en harmonia, adaptant-se ambdós espectacles en una simbiosi perfecta l'un a l'altre. Primer, perquè la sarsuela, enormement versàtil, havia estat capaç d'adaptar-se a diverses formes, amb qualsevol rerafons argumental: sainestesc i esperpèntic, amb ridiculització del quotidià, històric, fantàstic, d'aventures, de crítica social, reial, política, religiosa, de govern allunyats o propers, eròtic i picaresc, màgic o fantàstic... Per això no li havia suposat cap problema incorporar a les trames dels llibrets els nous ginys: la llanterna màgica, el fonògraf, el telèfon,... i el cinematògraf o els personatges, reals o imaginaris sorgits d'aquest. En aquest sentit, la tesi proporciona la descripció d'arguments de sarsuela poc coneguts –ja que les de repertori estan perfectament documentades a les obres dels mestres i erudits en el gènere – la recerca dels quals ha suposat a voltes un veritable repte, iniciant un catàleg fins ara inexistent i que aspira a la creació d'un catàleg únic, amb independència del fons documental que el conservi, que permetés un ràpid coneixement del contingut tant musical com argumental d'obres del teatre líric de l'Estat espanyol avui dispers, no rescatat o desconegut. La tecnologia permet enguany fer-ho possible de manera àgil.

Un altre exponent d'aquesta relació es manifestà per part del cinema, que trobà un riquíssim i variat filó en les obres de sarsuela un catàleg amb milers d'obres de tot tipus d'obres líriques, atresorades al llarg de centúries, que li facilitaren una gran varietat d'arguments, els quals foren emprats sempre segons arbitri dels productors, junyint-se sempre sota paràmetres d'èxit de públic i de rendiment



econòmic. No és res de nou que el cinema manté amb la literatura una relació de “vampirització” que amb la sarsuela arriba a extrems insospitats, com he mostrat al llarg de les diferents èpoques que cinema i sarsuela convisqueren. Qui en fou més beneficiat però, no només des del seu naixement, sinó moltes dècades després, va ser el cinema. La relació, però, va esdevenir desigual perquè, en definitiva, qui perdé el favor del públic aconseguit des de feia llargs anys no va ser el cinema, sinó la sarsuela, a qui deixà de banda per emprendre altres camins. I entremig del camí, ambdós espectacles truncaren la possibilitat de construir el que altres països, per camins de treball i respecte mutu, o si més no, per confluència d’interessos, aconseguiren conjuntament: un cinema musical autòcton i de qualitat.

La tesi ha intentat esclarir quins van ser els mecanismes d’interrelació entre ambdós espectacles i de quina manera, contràriament al que es donava per bo, van mantenir des dels inicis aquest interessant equilibri. A Barcelona, per exemple, qui primer portà la novetat del cinematògraf, no va ser altre que una modesta companyia lírica: la de Miguel Cepillo, que s’estava al Teatre Principal, representant sarsueles com abans o simultàniament amb aquest nou giny, s’havia portat la novetat del fonògraf o la possibilitat de l’enregistrament mecànic del so. També foren les companyies líriques qui aportaren tant el personal humà (cantants) com els materials (vestuari, decorats...) per a les primeres realitzacions cinematogràfiques, salvant, és clar, els documentals o reportatges.

La sarsuela, com s’ha dit, assimilà com a arguments propis les peculiaritats del cinema que anaren des de la incorporació de l’objecte en sí –el cinematògraf-, en forma de personatge o objecte destacat, a la dels personatges cinematogràfics, així com les “novetats” cinematogràfiques, que amb les ficcions augmentaren la varietat d’exhibició al cinema. Les sarsueles incorporaren fets i esdeveniments socials que també enregistrà el cinema. Valgui com a mostra d’aquest fenomen l’important nombre de sarsueles que sobre l’eclipsi solar de 1905 es portaren a l’escena, com també el rodatge de films documentals i de ficció, recreant en to més o menys burlesc l’efemèride, justament un any molt ric en producció de sarsueles de tot tipus. O fets socials com la broma gastada al jovent de l’acabalada societat barcelonina amb el film *Los Guapos de la Vaquería del Parque*, quan la sarsuela d’èxit del moment era justament *Los Guapos*. I també, potser la més rellevant, la inclusió física d’escenes rodades *exprofesso* per a la

sarsuela. No és que s'hi "afegissin". És, tal com queda provat amb la descripció dels llibrets i les indicacions donades, s'escriviren pensant que aquella obra tenia una escena filmada dins la trama argumental. La tesi aporta també la relació de totes les sarsueles –trobades fins ara- que incorporen aquests variats elements, amb la descripció del contingut de les més representatives.

Enmig de la recerca de documents, pel que fa al cinema primitiu, he pogut aportar novetats pel que fa a la història del cinema primitiu català, com la vinculació cinematogràfica de l'Estudi de fotografia Napoleon, corregint certes inexactituds que han ajudat a esclarir alguns dubtes dels primers temps del cinematògraf a Barcelona, o de la filmografia de Segundo de Chomón, entre altres. També, l'esmena de dades incorrectes de la filmografia del cine espanyol primitiu ja que molts d'aquests films són justament romances o fragments de sarsuela, atribuïdes erròniament a altres obres, com la *Masurca dels paraigües* rodada el 1900, que figura a la filmografia com part de *Luisa Fernanda*, escrita per Moreno Torroba el 1932 quan hauria de ser *El duo de los paraguas* d'*El año pasado por agua...* O l'escena que figura com *La Malagueña y el torero*, del Catàleg Pathé en que aquest mata la noia després del ball, quan es tracta d'una escena de la sarsuela *Curro Vargas*, entre alguns dels films que caldrà que siguin novament revisats i catalogats. La predilecció per aquest gènere rau en el fet que les romances o números de sarsuela tenien unes virtuts indiscutibles per a ser portades al cinema: la seva familiaritat, perquè el públic les coneixia de bell antuvi; la seva popularitat, per tractar sovint temes propers als espectadors i la durada, curta que es traduïa en un film comprensible i acotat.

Una altra aportació a la història del cinema i que per la seva relació amb la lírica ha estat tractada amb aprofundiment, ha estat la de provar que les Audicions Espectacles Graner no van compaginar mai el cinema a les anomenades "Visions" com s'havia sostingut ara, definint-les com la conjuminació de les tres arts: música, teatre i cinema. Les "Visions" incorporaren música, teatre, una magnífica decoració, atrezzo espectacular i sobretot, efectes especials en forma de pirotècnia, de gran impacte al públic, però mai cinema. S'ha documentat i relacionat fotografies dels espectacles i sobretot, les mateixes cartes de Lluís Graner que explica amb tot detall, com eren les "Visions". També s'ha pogut demostrar que les projeccions parlades, plantejades sempre com novetat al cinema d'Adrià Gual, no ho foren ja que hi hagueren altres empreses que ho

havien portat a terme amb anterioritat, en concret, pel desconegut ventríloc Mathieu. Ni tampoc el Teatre de la Naturalesa, experimentat a França, a diversos indrets abans de la del bosc de Can Terrés...

He intentat sobretot, esclarir la filmografia espanyola pel que fa a la sarsuela, deixant palès que els films que circulen avui amb altres qualificatius (sainets, comèdies, musicals...) són en realitat sarsueles, establint un catàleg tan exhaustiu com ha estat possible fins el moment, descrivint el contingut de films primitius dels que no se'n sabia gairebé més que el títol o el gènere assignat. També s'aporta una visió de l'evolució de la sarsuela a través d'una selecció de deu films, comparant la versió lírica i la cinematogràfica en un ventall que abasta des dels orígens del cinema, des dels films primitius del gènere fins a les produccions de postguerra, on queda palesa la facilitat d'adaptació del gènere al cinema, malgrat els reptes i dificultats que els avenços que aquest anava plantejant. Ni tan sols l'arribada del sonor va fer trontollar el favor de la sarsuela. A l'annex I s'han relacionat totes les sarsueles escrites –i documentades, ja que podrien ser-ne moltes més- escrites durant l'etapa d'implantació del cinema sonor, que demostren el gran nombre d'obres escrites des del 1930, data que podem considerar que en aquest país la relació de cinema i música començava la seva trajectòria. Justament el 1932, any de la primera sarsuela cinematogràfica rodada i enregistrada al país als estudis Orphea, *Carceleras*, és un dels anys on la producció de sarsueles experimenta una taxa significativa. La imprevisió de la indústria cinematogràfica, tan típica del país, portaria a fets tan surrealistes com el rodatge i doblatge de films de sarsueles en altres països, ja que aquí no es podien fer per manca d'infraestructura tècnica o de personal qualificat. És ben representatiu que una de les obres més preuades de la lírica, *Doña Francisquita*, hagués d'anar-se a rodar al Regne Unit mentre una veritable allau de films nord-americans musicals envaien les pantalles a tot l'Estat espanyol.

Els anys dramàtics de la Guerra civil, promoguda per la insurrecció dels militars colpistes contra la República, tampoc seria causa de la manca de favor del públic. Ans al contrari. Moltes associacions tenien corals, grups teatrals i seccions líriques, amb llurs companyies de sarsueles. Moltes eren del sector adscrit a les esquerres, també com artífexs, ja que la música la produïen ells mateixos, amb alguna col·laboració puntual dels màxims representants de la lírica o de l'escena,

promogueren una quantitat molt important de representacions de sarsuela per a recaptar diners amb finalitats benèfiques.

La finalitat primordial d'aquesta tesi ha sigut la d'aconseguir demostrar que la sarsuela ha estat la història d'un continu setge per part del poder reial, religiós, militar, civil... que persistí sempre. La tesi aporta una relació de llibrets de sarsuela censurats en diverses èpoques que ho proven. Tal vegada, aquesta lluita permanent, és la que li donaren l'etern recolzament en un poble com el nostre, en que cada trava és un repte per a tirar endavant i contravenir la prohibició governamental. Però el darrer setge va ser insalvable. La coincidència de la Guerra civil amb la victòria dels franquistes determinà la sort i la caiguda definitiva dels espectacles populars. La sarsuela sense crítica, sàtira, irreverència... no era res. La meua aportació ha estat adreçada especialment a esclarir perquè persones relacionades d'alguna o altra manera amb la lírica i el cinema foren literalment aniquilades, física o artísticament. Queda també demostrada, amb la magnitud dramàtica que comporta, la més absoluta arbitrietat vers les persones objecte de persecució amb els testimonis escrits que haurien d'haver quedat marcats, com ferro roent, a les consciències dels acusadors. Els nombrosos expedients proven fins i quin punt va ser perseguits tots els artistes relacionats amb les arts escèniques, musicals, cinematogràfiques, en una selecció –de molts centenars llegits- que reflecteixen amb tota cruesa la trista i colpidora quotidianitat de la llarga postguerra.

També he aportat dades concretes, amb noms i cognoms, del boicot “quinta-columnista” que proven la veracitat del sabotatge més o menys encobert que hi hagué a l'etapa republicana per part de persones vinculades a la música i el cinema, sector que havia gaudit d'un *status* social amb poder i riquesa i que veia amb mals ulls les mesures igualitàries del sindicat dominant al principi de la guerra. La lectura exhaustiva d'epistolaris de persones de tan diferent ideologia com Enric Morera i Marcos Redondo donen una visió de com es visqué la guerra des del dos bàndols enfrontats i els resultats que conduïren a les persones vinculades a cadascun d'aquells.

He provat fins a quin punt havia patit la censura la sarsuela en la seva versió teatral i com ho fou, també, en la cinematogràfica. La teatral havia subsistit malgrat tot. La cinematogràfica, no ho aconseguí. Les característiques de la

representació teatral, acte efímer –llevat de la possibilitat de l'enregistrament audiovisual, com es fa enguany – no tenia les mateixes característiques del film, que permetia repetir una i altra vegada fragments i escenes *ad nauseam*, cercant pels qui volien, trobar tot allò que era inadequat, subjecte de ser “desafecto”, provocador... Tot el conjunt de causes que confluïren en poquíssims anys va ser la causa de la pràctica desaparició de la sarsuela, en un període de temps que podem considerar extremadament breu si el comparem amb els de configuració, desenvolupament i plenitud del gènere.

Sarsuela i cinema, que havien caminat junts des feia unes dècades, que conjuntament afrontaven el nou repte, el de l'arribada del cinema i posteriorment el de l'arribada del sonor, en un país en que la indústria tenia com a objectiu principal el ràpid rendiment i no pas l'establiment d'una xarxa productiva a llarg termini, sucumbiren arrossegant en la seva defunció l'una a l'altra.

No fou l'esgotament de recursos i temes per a les sarsueles que va fer davallar el favor del públic. Temes de rigorosa actualitat, com el tràfic de drogues a *La tabernera del puerto* (1936), de Pablo Sorozábal, o els relacionats amb la Guerra civil, com *19 de julio. Triunfo del Pueblo* (1937), d'Agustí Mundet Álvarez i Lluís Milà, o *Las ametralladoras*, de R. Bertran Reyna i Tomás Barrera... L'apropiació que en va fer el franquisme, exhibint com a valors nacionals els més esperpèntics tòpics del que es representava com “espanyol”, va conduir la sarsuela a un declivi imparable de la majoria adepte al gènere. El trencament generacional, provocada per una banda per nou sistema de censura que impedia que moltes sarsueles fossin aptes per a infants, va trencar aquella familiaritat que encara es conservava durant la primera part de la dècada dels anys trenta d'anar la família sencera a veure un espectacle, entre ells, per descomptat els musicals, la sarsuela entre ells.

La història de la sarsuela i el cinema prengué a les seves acaballes la dimensió del quotidià, del que havia estat massa habitual per la guerra i a conseqüència de la guerra: allò que hauria pogut ser i que mai no arribaria a ser. Truncà les esperances de continuïtat d'un gènere centenari que Amadeu Vives havia predit: un gènere musical enriquit amb les possibilitats creatives del cinema, autòcton, de qualitat; del que Vázquez Montalbán valorava que era: un espectacle en el que el poble es podés redimir, burlar-se de les opressions quotidianes i dels opressors

seculars, per mitjà de la representació teatral, a manera de “catarsi escènica”. Un espectacle que reconciliés, altre cop, la sarsuela amb els seus orígens, aquest cop, a través de la lent màgica del cinema. No va poder ser. *Caldrà esperar que en un futur, l'au fènix ressurgeixi altre cop.*

## ANNEX 1

**RELACIÓ DE SARSUELES ESTRENADES DES DE L'INICI DEL CINEMA SONOR AL FINAL DE LA GUERRA CIVIL (1930 – 1940)**

| TÍTOL                             | QUALIFICATIU                        | LLETRA   | MÚSICA  | ANY  |
|-----------------------------------|-------------------------------------|--|---|------|
| <i>¡Colibrí!</i>                  | Historieta còmic-lírica vodevillesc | Vela, Joaquín<br>Campúa, José  | Rosillo, Ernesto                                      | 1930 |
| <i>¡Me acuesto a las ocho!</i>    | Historieta còmic-lírica vodevillesc | Vela, Joaquín<br>Campúa, José  | Alonso, Francisco                                     | 1930 |
| <i>¡Que aproveche!</i>            | Revista                             | Serrano, Francisco   | Adam Baiges, Rafael                                   | 1930 |
| <i>¡Qué ricas son!</i>            | Humorada                            | Paso Díaz, Antonio<br>Mariño Bustos, Joaquín                         | Montorio, Daniel<br>Soutullo, Reveriano<br>Vert, Juan | 1930 |
| <i>¡Volga! ¡Volga!</i>            | Revista                             | Burgos Rizzoli, Javier de<br>Varela Diaz Sierra, A.                  | Desconegut  | 1930 |
| <i>¿Qué tiene la jota, madre?</i> | Sarsuela                            | Llabrés Rubio, Pedro<br>Subira Herreros, Felipe                      | Tena, J.M. de<br>Subirá, Carmen                       | 1930 |
| <i>Apa, apa</i>                   | Revista                             | Amich Bert, Josep<br>Sugrañes, M.                                    | Viladomat, Joan                                       | 1930 |
| <i>Árbol del amor, El</i>         | Joguina còmica-lírica               | Viera Serrano, Ricardo<br>Muñoz Sánchez,<br>Prudencio                | López Quiroga,<br>Manuel                              | 1930 |
| <i>Cama, La</i>                   | Tradicó familiar còmica-lírica      | De Torres, Francisco<br>Silva Aramburu, J.                           | Font (?)  | 1930 |
| <i>Campanela</i>                  | Sarsuela                            | Ramos Martín, José   | Guerrero, Jacinto                                     | 1930 |
| <i>Cantar del arriero, El</i>     | Sarsuela                            | Adame Martínez, Serafín<br>Torrado Estrada, Adolfo                   | Díaz Giles, Fernando                                  | 1930 |
| <i>Dolorosa, La</i>               | Sarsuela                            | Lorente, Juan José   | Serrano, José   | 1930 |
| <i>Escenas bohemias</i>           | Pretext per a obra lírica           | Miranda Rato, F.G.<br>Cabañas Font, P.                               | Pastallé Comellas, V.                                 | 1930 |
| <i>Fiereza</i>                    | Sarsuela                            | Bergua Olavarrieta, Juan B.  | Lapuerta, Arturo                                      | 1930 |
| <i>Flor de Zelanda</i>            | Sarsuela                            | Cuadrado Carreño,<br>Anselmo<br>Fernández de Sevilla,<br>Luis        | Luna, Pablo   | 1930 |
| <i>Gallo, El</i>                  | Vodevil                             | Lozano Bolea, Francisco<br>Arroyo Lamarca, Enrique/<br>Torres, F. De | Alonso, Francisco                                     | 1930 |
| <i>Guapas, Las</i>                | Passatemp s                         | Muñoz Roman, José<br>González del Castillo,<br>Emilio                | Alonso, F.<br>Belda, Joaquín                          | 1930 |
| <i>Hermana San Sulpicio, La</i>   | Sense definició                     | Narbona Fernández,<br>Rafael   | Moreno Lerirte,<br>Antonio                            | 1930 |

|   |                 | (adaptació de Palacio Valdés)                                 |  |      |
|---|-----------------|---|--|------|
| <i>Lápiz rojo, El</i>                                       | Comèdia musical | Paso Díaz, Enrique<br>Silva Aramburu, José                    | Luna, Pablo                                      | 1930 |
| <i>Legió d'honor, La</i>                                    | Sarsuela        | Mora, Víctor  | Martínez Valls, Rafel                            | 1930 |
| <i>Ley seca, La</i>   | Fantasia        | Fernández de Sevilla,<br>Luis<br>Cuadrado Carreño,<br>Anselmo | Bru, E.<br>Vela, Cayo                            | 1930 |
| <i>Llévame en tus alas</i>                                  | Espectacle      | Remón, Agustín  | de Rosas, Enrique                                | 1930 |
| <i>Madreciña, La</i>  | Comèdia lírica  | Marco, Francisco L.   | Gurucharri, Fernando                             | 1930 |
| <i>Mandilla, La</i>   | Sarsuela        | Bellido Falcón, Luis<br>Bertrán Reyna, Ramón                  | Penella, Manuel                                  | 1930 |
| <i>Mari Cruz</i>  | Sarsuela        | Foronda, E.<br>Fernandez Muriedos,<br>José                    | Ballester Minguez,<br>Manuel                     | 1930 |
| <i>Maria Lorenza</i>  | Sarsuela        | Rosales Méndez, José<br>Escohotado Sánchez,<br>Vicente        | Baudot, G.                                       | 1930 |
| <i>María, la tempranica</i>                                 | Comèdia lírica  | Romea Parra, Julián<br>González del Toro,<br>Ricardo          | Giménez, Jerónimo<br>Moreno Torroba,<br>Federico | 1930 |
| <i>Me caso en la mar</i>                                    | Sarsuela        | Franco Padilla, Sebastián<br>Penella Moreno, Manuel           | Penella, Manuel                                  | 1930 |
| <i>Mesón de la Florida, El</i>                              | Sarsuela        | Marquez Tirado,<br>Fernando<br>Pontes Abarrategui, José<br>M. | Sama de Torres,<br>José                          | 1930 |
| <i>Mosquetera, La</i>                                       | Sarsuela        | Mantua, Gaston  | Martínez Valls, Rafel                            | 1930 |
| <i>Mujer de aquella noche, La</i>                           | Pel·lícula      | Manzano Mancebo, Luis<br>Gongora Ayustante,<br>Manuel de      | Moreno Torroba,<br>Federico                      | 1930 |
| <i>Mundo gráfico</i>  | Revista         | Carballeda Ortiz, Manuel<br>Silva Aramburu, José              | Ulierte Bernal, E.<br>Lleó Ramirez, Juan         | 1930 |
| <i>Naranjales, los</i>                                      | Sainet          | Fernandez de Sevilla,<br>Luis<br>Hernandez Mir, Guillermo     | Balaguer, F.                                     | 1930 |
| <i>Nobleza gitana</i>                                       | Comèdia lírica  | Tenorio Bernal, Miguel<br>Bertrand Esteban, Emilio            | Patiño Valdés, Luis                              | 1930 |
| <i>Paca la telefonista o El poder está en la vosta</i>      | Sainet          | Fernández de Sevilla,<br>Luís<br>Cuadrado Carreño,<br>Anselmo | Daniel, E.                                       | 1930 |
| <i>Pantera del canalillo, La</i>                            | Humorada        | Desco Sanz, M.<br>Quintero Ramírez,<br>Antonio                | Martín Domingo, J.M.                             | 1930 |
| <i>Pantorrillas, Las</i>                                    | -               | Mariños Bustos, Joaquín<br>Loygorri, F. G.                    | Soutullo, Reveriano<br>Vert, Juan                | 1930 |
| <i>Perdición de los hombres!, La o La razón de la copla</i> | Sarsuela        | Molina Candeleró, José  | ?  | 1930 |
| <i>Pere Clavetaire i el borratxo</i>                        | Comèdia lírica  | Taché Pol, Laureano   | Taché Pol, Laureano                              | 1930 |
| <i>Picarona, La</i>   | Sarsuela        | González del Castillo,<br>Emilio<br>Martínez Román, Luís      | Alonso, Francisco                                | 1930 |
| <i>Píndoles del diable</i>                                  | Farsa           | Solé, Miguel  | Vilardell, Josep                                 | 1930 |
| <i>Pinar, El</i>  | Comèdia         | Sepúlveda Sanz, Rafael  | Álvarez Cantos, José                             | 1930 |



|                                    |                          |  |                                      |      |
|------------------------------------|--------------------------|--|--------------------------------------|------|
|                                    | lítica                   | Lloret, José   | Antonio                              |      |
| <i>Pirandones, Los</i>             | Sarsuela                 | Franco Padilla, Sebastián  | Penella, Manuel                      | 1930 |
| <i>Playa de ola-ola, La</i>        | Revista                  | Cadenas Muñoz, José<br>Juan<br>González del Castillo,<br>Emilio                      | Luna, Pablo<br>Calleja, R.           | 1930 |
| <i>Reina Jamón, La</i>             | Sarsuela                 | Franco Padilla, Sebastián  | Penella, Manuel                      | 1930 |
| <i>Retablo de los Remedios, El</i> | S/qualificac<br>.        | Espinòs Moltó, Víctor  | Del Campo, Conrado                   | 1930 |
| <i>Revolta, La</i>                 | Sarsuela                 | Mora Alsinella, Víctor   | Caparrós, Felip                      | 1930 |
| <i>Rosa del Azafrán</i>            | Sarsuela                 | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                                     | Guerrero, Jacinto                    | 1930 |
| <i>Ruiseñor de la huerta, El</i>   | Sarsuela<br>de costums   | Sánchez Prieto, J.   | Magenti, Leopoldo                    | 1930 |
| <i>Segismunda la lotera</i>        | Sarsuela                 | Prada, Francisco   | Ferrés Musolas,<br>Ramon             | 1930 |
| <i>Segundo, tercero, quinto</i>    | Aventura<br>charadística | Jaquotot, Carlos<br>Martín Gamero, Antonio   | Mediavilla, José<br>Estela, Enrique  | 1930 |
| <i>Soleares trianeras</i>          | Sainet líric             | Millán, Carlos<br>Del Pozo, Juan   | Mariani. Emigdio                     | 1930 |
| <i>Taverna d'en Mallol, La</i>     | Comèdia<br>lítica        | Mora Alsinella, Víctor   | Caparrós, Felipe                     | 1930 |
| <i>Tirana del candil, La</i>       | Sarsuela                 | Muñoz Román Galindo,<br>José<br>González del Castillo,<br>Emilio<br>Serrano, Domingo | Dias Giles, F.<br>Acevedo, E.        | 1930 |
| <i>Virgen del Mar, La</i>          | Sarsuela                 | Mora Alsinella, Víctor<br>Ochoa, Faustino  | Daniel, E.                           | 1930 |
| <i>Yo soc ton pare</i>             | Sarsuela                 | Ginés Ortells, Antonio   | Raga Selga, Ofelia                   | 1930 |
| <i>¡Campanas a vuelo!</i>          | Revista<br>satírica      | Larra, Carlos<br>Lozano/Arroyo   | Alonso, Francisco                    | 1931 |
| <i>¡Duro con ellas!</i>            | Sainet                   | De Torres, Francisco<br>Paradas, Enrique<br>Jiménez, Joaquin                         | Guerrero, Jacinto                    | 1931 |
| <i>¡Qué amarga es la vida!</i>     | Comèdia<br>lítica        | Prada, F.<br>Romerales Quintero,<br>Manuel   | Estela, E.                           | 1931 |
| <i>¡Tolón!....¡Tolón!....</i>      | Reforma<br>penitenciària | De Torres, Francisco<br>Silva Aramburu, J.<br>Paso, Enrique                          | Luna, Pablo<br>Guerrero, Jacinto     | 1931 |
| <i>Castañuela, La</i>              | Sense                    | Del Castillo, E. G.<br>Román, J.M.   | Alonso, Francisco<br>Acebedo, E.     | 1931 |
| <i>Cautiva, La</i>                 | Sense                    | Carreño, A.C.<br>Sevilla, L.F.   | Guridi, Jesús                        | 1931 |
| <i>Corzo, El</i>                   | Sarsuela                 | Muñoz Seca, Pedro<br>Pérez Fernández, Pedro  | Daniel, Enrique                      | 1931 |
| <i>Falç al puny, La</i>            | Sarsuela                 | Capdevila Villalonga, Luis<br>Mundo, Homedes   | Blancafort, Manuel                   | 1931 |
| <i>Fallero, El</i>                 | Sarsuela                 | Thous Orts, Maximilià  | Serrano, José                        | 1931 |
| <i>Fama del tartanero, La</i>      | Sarsuela                 | Portillo, Eduardo  | Álvarez Castillo, J<br>Duo Vital /A. | 1931 |
| <i>Flores de lujo</i>              | Comèdia<br>lítica        | Cadenas Muñoz, José<br>Juan  | Forns y Quadra, J.                   | 1931 |
| <i>Flors de Mar-Bella</i>          | Comèdia                  | Oliva, Francisco   | Lambert, Joan                        | 1931 |

|  |                                     |  |  |      |
|--|-------------------------------------|--|--|------|
|  |                                     |  | Baptista                                 |      |
| <i>Gatas republicanas, Las</i>                         | Sarsuela                            | Lucio Perez, José de Paso Díaz, Antonio Jiménez de la Plata, Félix | Belda, Joaquín Tellería, J. Vela, Cayo   | 1931 |
| <i>Gent del camp</i>                                   | Comèdia lírica                      | Mora Alsinella, Víctor   | Ferrer Musolas, Ramon                    | 1931 |
| <i>Gigante y la rosa, El</i>                           | Comèdia musical                     | Góngora Ayustante, Manuel de Vila Martí, Juan                      | Luna, Pablo                              | 1931 |
| <i>Hacen falta hombres</i>                             | Revista                             | Marco Ripollés, German Luis  | Faus, Elena                              | 1931 |
| <i>Historia de Juan Valdés</i>                         | Sarsuela                            | Adame Martinez, Serafín Torrado Estrada, Adolfo                    | Diaz Giles, F.                           | 1931 |
| <i>Hombres cabales, Los</i>                            | Sainet                              | Vivas Diaz, Ricardo Gutierrez Gil, Hilario                         | Sama de Torres, José                     | 1931 |
| <i>Huevo de Colón, El</i>                              | Sainet-vodevillesc                  | Paso, Antonio (fill) Penella, Manuel                               | Penella, Manuel                          | 1931 |
| <i>Ídolos rotos, Los</i>                               | Sarsuela                            | Llopis Piquer, Ignacio Sendín Galiana, Alfredo                     | Lozano Graullera, F.                     | 1931 |
| <i>Katuska</i>   | Sarsuela                            | Castillo, E.G. Alonso, M.M.  | Sorozábal, Pablo                         | 1931 |
| <i>Ku-Klux-Klan</i>                                    | Revista                             | Carballeda Ortiz, Manuel Bellido Falcon, Luis                      | Penella, Manuel                          | 1931 |
| <i>Leandras, Las</i>                                   | Revista                             | González del Castillo, Emilio Muñoz Roman, José                    | Alonso, Francisco                        | 1931 |
| <i>Loca juventud, la</i>                               | Opereta                             | Ramos Martin, José   | Guerrero, Jacinto                        | 1931 |
| <i>Lola la xuncalera</i>                               | Sarsuela                            | Lucio Perez, José de Pons Ferrer, Juan Castañón Portal, Anastasio  | Belda, Joaquín                           | 1931 |
| <i>Loro, El</i>  | Sarsuela                            | Abril García, Manuel   | Pittaluga, Gustavo                       | 1931 |
| <i>Luz blanca</i>                                      | Sarsuela                            | Garcia Rufino, José Vazquez Pérez, José Andrés                     | Lopez del Toro, E. Fuentes, E.           | 1931 |
| <i>Maragata, La</i>                                    | Sarsuela                            | Lopez Alarcón, Enrique Escosura, Alfredo de la                     | Martínez Torner, Eduardo Cases Cases, G. | 1931 |
| <i>Marcha de honor</i>                                 | Sarsuela                            | Lapena, Alfonso Blanco, Leandro                                    | Soutullo, Reveriano Vert, Juan           | 1931 |
| <i>Mimosas, Las</i>                                    | Passatemp s còmic-líric             | González del Castillo, Emilio Muñoz Román, José                    | Rosillo, Ernesto                         | 1931 |
| <i>Miss Guindalera</i>                                 | Sainet madrileny                    | Torres del Álamo, Ángel Asenjo, Antonio                            | Guerrero, Jacinto                        | 1931 |
| <i>Montañesa, la</i>                                   | Sarsuela                            | Sendin Galiana, Alfredo Gomez Polo, José                           | Salvador Barber, Vicente                 | 1931 |
| <i>Moza vieja, La</i>                                  | Sarsuela                            | Romero, Federico Fernández Shaw, Guillermo                         | Luna, Pablo                              | 1931 |
| <i>Musa gitana, La</i>                                 | Comèdia lírica                      | Alfonso Lapena Blanco, Leandro                                     | Baylac, José G.                          | 1931 |
| <i>Naixement de Jesús, El o Els pastorets catalans</i> | Drama sacre                         | Millàs, Lluís  | Marraco, Alejandro Farrés, S.            | 1931 |
| <i>Niña de la Mancha, La</i>                           | Historieta còmic-lírica vodevillesc | Vela, Joaquín López Campua, José                                   | Perez Rosillo, Ernesto                   | 1931 |

|   |  |   |   |      |
|---|--|---|---|------|
|   | a  |   |   |      |
| <i>Niña Merse, La</i>                                   | Sarsuela cubana                                | Torres del Álamo, Angel<br>Asenjo Perez, Antonio                          | Simons, Moises  | 1931 |
| <i>Niñas de Chevalier, las</i>                          | Sarsuela                                       | Trigueros Engelman,<br>Francisco  | Julian, R. de.  | 1931 |
| <i>Nuevo régimen, El</i>                                | Sarsuela                                       | Paradas del Cerro,<br>Enrique<br>Jiménez, J.<br>Torres, F. De             | Guerrero, Jacinto                                     | 1931 |
| <i>Olé con olé</i>                                      | Passatemp<br>s                                 | Bertrán Reyna, Ramón<br>Bellido Falcón, Luís                              | Sama de Torres,<br>José                               | 1931 |
| <i>País de los tontos, El</i>                           | Travesía amorosa                               | Paradas del Cerro,<br>Enrique<br>Torres, Francisco De<br>Jiménez, Joaquín | Guerrero, Jacinto                                     | 1931 |
| <i>Pájaro rojo</i>                                      | Opereta  | Gabas Ginés, Emilio   | Parera Campabadal,<br>J.                              | 1931 |
| <i>Paloma de Embajadores</i>                            | Sainet   | Torrado Estrada, Adolfo<br>Adame Martínez, Serafín                        | Díaz Giles, F.  | 1931 |
| <i>Patro, la terremoto<br/>(Una morena y una rubia)</i> | Sainet   | Prada, F.<br>Calvo, Luís  | Díaz Giles, F.  | 1931 |
| <i>Pavas, Las</i>                                       | Historieta<br>còmic-lírica<br>vodevillesc<br>a | Vela, Joaquín<br>Campa, José  | Alonso, Francisco <sup>722</sup>                      | 1931 |
| <i>Pavas, Las</i>                                       | Historieta                                     | Vela, Joaquín<br>Martínez Sierra, Enrique                                 | Pérez Rosillo,<br>Ernesto<br>Foglietti, L.            | 1931 |
| <i>Pelaos, Los</i>                                      | Sarsuela                                       | Paso Cano, Antonio<br>González del Toro,<br>Ricardo                       | Morató, B.  | 1931 |
| <i>Pele y Mele (todo a 65)</i>                          | Revista  | Torres, F. De<br>Paradas del Cerro,<br>Enrique<br>Jiménez, J.             | Guerrero, Jacinto                                     | 1931 |
| <i>Peliculteras, Las</i>                                | Passatemp<br>s                                 | Fernández, José   | Espert Morera,<br>Pascual<br>Obradors, Fernando<br>J. | 1931 |
| <i>Pícaros estudiantes, Los</i>                         | Sarsuela                                       | Casañal Shakery, Alberto<br>Galán Bergua, Pedro                           | Lucio Mediavilla, J.                                  | 1931 |
| <i>Pío-Pío y Cuá-Cuá</i>                                | Comèdia  | Sáez Emilio   | Boronat Gerardo,<br>Ricardo                           | 1931 |
| <i>Primera salida, La</i>                               | Sainet   | González del Toro,<br>Ricardo   | Vela, Cayo<br>Ruíz Arquelladas, M.                    | 1931 |
| <i>Príncipe cego, El</i>                                | Rondalla                                       | Tabuena Regua, Juan   | Taché Pol, Laureano                                   | 1931 |
| <i>Princesa Tarambana, La</i>                           | Sarsuela                                       | Arniches Barrera, Carlos<br>Abati Díaz, Joaquín                           | Alonso, Francisco                                     | 1931 |
| <i>Rajá de Varada, El</i>                               | Pel·lícula                                     | Prada Lergo, Manuel de  | Pareda Campavadal,<br>J.                              | 1931 |
| <i>Renegado, El</i>                                     | Sarsuela                                       | Torrado Estrada, Adolfo<br>Adame Martínez, Serafín                        | Díaz Giles, F.  | 1931 |
| <i>Republicanas, Las</i>                                | Sarsuela                                       | Casado Pardo, José<br>Remón Vallejo, José                                 | Gardey Cuevas, J.<br>Rivas Gómez, L.                  | 1931 |
| <i>Retirada de Napoleón, A</i>                          | Sainet   | Predo, Xavier<br>"Lameiro"  | desconegut  | 1931 |

<sup>722</sup> S'ha trobat el mateix títol atribuït a llibretistes diferents.

|                                    |  |  |  |      |
|------------------------------------|--|--|--|------|
| <i>Sal por arrobas, La</i>         | Humorada lírica                                | Paso, Antonio<br>De Torres, Francisco                                  | Luna, Pablo<br>Guerrero, Jacinto                 | 1931 |
| <i>Salpicó d'anguiles</i>          | Sarsuela                                       | Peris Celde, José  | Asensi, M.                                       | 1931 |
| <i>Sierra brava, La</i>            | Sarsuela                                       | Fernández Palomero,<br>Manuel  | Alonso, Francisco<br>Barrera, Tomas              | 1931 |
| <i>Sintéticas, Las</i>             | Revista  | Agüero, Gerardo<br>Villacañas Sastre,<br>Manuel                        | Ruiz Arquelladas, M.<br>i F.                     | 1931 |
| <i>Sirena Brava, La</i>            | Sarsuela                                       | Fernández Palomero,<br>Manuel  | Barrera, Tomas<br>Alonso, Francisco              | 1931 |
| <i>Suero de Quiñones, El</i>       | Passatemp<br>s                                 | Casado Pardo, José<br>Herrero, Basilio                                 | Gardey Cuevas, J.<br>Rivas Gómez, L.             | 1931 |
| <i>Taquillera del cinema, La</i>   | Sainet   | Mántua, Gastón   | Godés Terrats,<br>Pascual<br>Torres Nin, Lorenzo | 1931 |
| <i>Todo a cero sesenta y cinco</i> | Revista  | Pons Ferrer, Juan<br>Montero, J.                                       | Roselló, Isidro                                  | 1931 |
| <i>Única víctima, La</i>           | Argument<br>cinematogràfic                     | Juárez de Rodrigo,<br>Anastasio  | Vicente, Luis<br>Dorado, Eduardo                 | 1931 |
| <i>Venus Thedes</i>                | Sarsuela                                       | Llabrés Rubió, Pedro<br>Candela Gallego, Luís<br>Puga Sancho, Nicanor  | Belda, Joaquin                                   | 1931 |
| <i>Versallesca</i>                 | Opereta<br>anacrónica<br>y<br>novelesca        | Pacheco Ruiz, Francisco  | Pacheco Ruiz,<br>Francisco                       | 1931 |
| <i>Viva la República</i>           | Revista  | Penella Moreno, Manuel   | Penella Moreno,<br>Manuel                        | 1931 |
| <i>¡Toma del frasco!</i>           | Humorada                                       | Torres Daza y Olmedo, F.<br>Silva Aramburu, José<br>Paso Diaz, Enrique | Luna, Pablo                                      | 1932 |
| <i>¿Qué pasa en Cádiz?</i>         | Historieta<br>còmic-lírica<br>vodevillesc<br>a | Vela, Joaquín<br>Campúa, José  | Alonso, Francisco                                | 1932 |
| <i>A la vora del riu Serpis</i>    | Revista  | Ferrer, Ligorio  | Gallego, Vicente                                 | 1932 |
| <i>Aguaducho, El</i>               | Entremés                                       | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                       | Moreno Torroba,<br>Federico                      | 1932 |
| <i>Ahí va la liebre</i>            | Sarsuela                                       | De Larra, Carlos<br>Carmona, José                                      | Candela Ardid,<br>Joaquín                        | 1932 |
| <i>Al agua santas benditas</i>     | Sainet   | Iriarte, Conrado   | García Lacal, Vicente                            | 1932 |
| <i>Áliga roja, L'</i>              | Sarsuela                                       | Mora, Víctor   | Martínez Valls, Rafel                            | 1932 |
| <i>Amor capgira el país, L'</i>    |  | Presas, Francisco  | Pou, Rafel                                       | 1932 |
| <i>Amores de Andalucía</i>         | Sarsuela                                       | Valle, Joaquín   | Valle, Joaquín                                   | 1932 |
| <i>Barbiana, La</i>                | Sarsuela                                       | Fernández Shaw, Rafel  | Magenti, Leopoldo                                | 1932 |
| <i>Consuelo, la del Portillo</i>   | Sainet<br>madrileny                            | González, Julio F.<br>Rico, L., Vicente L.                             | Vela, Cayo<br>Arquelladas, Manuel                | 1932 |
| <i>De Beri, Las</i>                | Revista  | Ramos de Castro,<br>Francisco  | Perez Rosillo,<br>Ernesto Balaguer, F.           | 1932 |
| <i>Del pañuelo rojo, La</i>        | Sarsuela                                       | Fernández de Sevilla,<br>Luis<br>Cuadrado Carreño,<br>Anselmo          | Baylac, José                                     | 1932 |
| <i>Don Gil de Alcalá</i>           | sarsuela                                       | Penella, Manuel  | Penella, Manuel                                  | 1932 |
| <i>Don Novio Herencia</i>          | Opereta  | Pacheco Ruiz, Francisco  | Pacheco Ruiz,<br>Francisco                       | 1932 |

|   |                                |  |  |      |
|---|--------------------------------|--|--|------|
| <i>Faldas, Las</i>                          | Passatemp<br>s còmic-<br>líric | González del Castillo,<br>Emilio<br>Muñoz Roman , José                       | Pérez Rosillo, E.                                    | 1932 |
| <i>Fama del tartanero, La</i>               | Sarsuela                       | Manzano, Luis<br>De Góngora, Manuel  | Guerrero, Jacinto                                    | 1932 |
| <i>Fígaro</i>                               | Òpera                          | Borrás Bermejo, Tomàs  | Campo, Conrado del                                   | 1932 |
| <i>Florista de la calle de Alcalá, La</i>   | Comèdia<br>lírica              | Segovia Ramos, Rafel   | Padilla, José  | 1932 |
| <i>Gallinas, Las</i>                        | Revista                        | Silva Aramburu, José<br>Paso Díaz, Enrique<br>Torres, F.de                   | Guerrero, Jacinto                                    | 1932 |
| <i>Jazz Band</i>                            | Revista                        | Desconegut   | Penella, Manuel                                      | 1932 |
| <i>Laureanos, Los<br/>o La suerte negra</i> | Drama                          | González del Castillo,<br>Emilio<br>Muñoz Roman Galindo,<br>José             | Alonso, Francisco<br>Acevedo, E.<br>Serrano, José    | 1932 |
| <i>Lolito y Pocholo</i>                     | Comèdia<br>musical             | Penella Moreno, Manuel   | Penella<br>Moreno,<br>Manuel                         | 1932 |
| <i>Luisa Fernanda</i>                       | Sarsuela                       | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                             | Moreno<br>Torroba,<br>Federico                       | 1932 |
| <i>Madrastra, la</i>                        | Sarsuela                       | Panach Ramos, Luis<br>Alhambra, Carlos                                       | Panach<br>Ramos,<br>Eduardo                          | 1932 |
| <i>Mandarinas, Las</i>                      | Revista                        | Bergamín Gutierrez,<br>Tomás<br>Galarit, Gustavo                             | Sanna<br>Migoni,<br>Francisco                        | 1932 |
| <i>Manos arriba</i>                         | Humorada                       | Jaquotot Ramon, Carlos<br>Torres, F. Del                                     | Díaz Giles, F.                                       | 1932 |
| <i>Meninas, Las</i>                         | Humorada                       | Lucio Pérez, José de<br>Capella i Feliu, Jacinto                             | Díaz Giles, F.                                       | 1932 |
| <i>Mesonera del llano, La</i>               | Sarsuela                       | Ros, Ricardo<br>Prada, F.  | Tomás<br>Saldaño,<br>Gerardo                         | 1932 |
| <i>Mi costilla es un hueso</i>              | Historieta                     | Vela, Joaquín<br>Sierra, Eusebio   | Alonso, Francisco                                    | 1932 |
| <i>Miratge de Francina, El</i>              | Comèdia<br>lírica              | Amat Arbó, Mariano<br>Tost Bigarra, Sebastian                                | Alonso, Francisco                                    | 1932 |
| <i>Moscones, Los</i>                        | Sainet                         | Cuadrado Carreño,<br>Anselmo<br>Llabrés Rubio, Pedro                         | Luna, Pablo  | 1932 |
| <i>Moza que yo quería, La</i>               | Sarsuela                       | Lucio Perez, José de   | Díaz Giles, F.                                       | 1932 |
| <i>Niñas de Peligros, Las</i>               | Revista                        | Torres Daza y Olmedo,<br>Fco. De<br>Paso Díaz, Enrique<br>Paso Díaz, Antonio | Guerrero, Jacinto                                    | 1932 |
| <i>Niños de Bienvenida, Los</i>             | Sainet                         | Gonzalez Alvarez,<br>Antonio<br>Loygorri, F.G.                               | Luna, Pablo  | 1932 |
| <i>Nit de ronda</i>                         | Sarsuela                       | Garcés, Vicente  | Bellver Martí, José M.                               | 1932 |
| <i>No se puede ser guapo</i>                | Revista                        | Cortada Rodríguez,<br>Arturo<br>Gil, Antonio                                 | Estany Rius, J.                                      | 1932 |
| <i>Noches de cabaret</i>                    | Opereta                        | Cadenas Muñoz, Juan<br>José<br>Gutierrez Roig, E.F.<br>Silva Aramburu, José  | Padilla, José  | 1932 |
| <i>Nuevas jóvenes, Las</i>                  | Revista                        | Heras Pérez,<br>Dionisio de las  | Luna, Pablo<br>Jiménez Ortell, R.<br>Romero, Vicente | 1932 |

|   |   |  |  |      |
|---|---|--|--|------|
| <i>Ocaso de la gloria, El</i>                       | Sarsuela                                | Parera Oliveras, José  | Ribas, José  | 1932 |
| <i>Oro y el moro, El o La luna de Valencia</i>      | Sarsuela                                | Thous Orts, Maximilià  | Benlloch, Julián<br>Asensi, M.                     | 1932 |
| <i>Papitu Santpere, El</i>                          | Setmanari                               | Montero, J.  | Pou, Rafael i altres                               | 1932 |
| <i>Para nobleza, Aragón</i>                         | Sarsuela                                | Beut Padrós, Mariano   | Estany Rius, J.                                    | 1932 |
| <i>Pardalót de San Chuán, El</i>                    | Fuga volaora valensiana en set picotaes | Barchino, Paco   | Gallego, Vicent                                    | 1932 |
| <i>Piel de cobre</i>                                | Revista                                 | Torrado Estrada, Adolfo<br>Adame Martínez, Serafín                     | Baylac, José G.                                    | 1932 |
| <i>Píldoras de Pepito</i>                           | Sarsuela                                | Muñoz Tendero, Fernando<br>Gallach Fonts, Antonio                      | Blat, Leopoldo G.                                  | 1932 |
| <i>Pipa de oro, La</i>                              | Revista d'aventures                     | Paradas del Cerro, Enrique<br>Jíménez, Joquín                          | Pérez Rosillo, Ernesto<br>Martínez Molla, J.       | 1932 |
| <i>Piscina, La</i>                                  | Sarsuela                                | Paso Díaz, Enrique<br>Silva Aranburu, José<br>Torres, F. De            | Luna, Pablo  | 1932 |
| <i>Pitos y palmas</i>                               | Sarsuela                                | Álvarez Quintero, S. i J.  | Alonso, Francisco                                  | 1932 |
| <i>Portfolio de novedades o Miss República 1932</i> | Revista                                 | Calvo, Luis<br>Prada, F.   | Montserrat Ayerbe, F.<br>Ferrer Mussolas,<br>Ramon | 1932 |
| <i>Presumida, La</i>                                | Sainet                                  | Lucio Pérez, José de   | Aulí Padró, Joan                                   | 1932 |
| <i>Primer nét, El</i>                               | Sainet                                  | Soto Lluch, Manuel   | Rodríguez Pons, Francisco                          | 1932 |
| <i>Provecto, El</i>                                 | Sarsuela                                | Ripoll Llàcer, Miguel  | Desconegut   | 1932 |
| <i>Quinto piso, letra C</i>                         | Comèdia lírica                          | Torrado Estrada, Adolfo<br>Ibáñez, Miguel                              | Soutullo, Reveriano<br>Tena, J. M. de              | 1932 |
| <i>Rayas de la mano, Las</i>                        | Sarsuela                                | Álvarez Quintero, Serafín<br>i Joaquín                                 | Guerrero, Jacinto                                  | 1932 |
| <i>Rei Banyut, El</i>                               | Sarsuela                                | Giménez Blat, Leopoldo<br>Pons, Miquel                                 | Font, F. de A.                                     | 1932 |
| <i>Romea 1932</i>                                   | Revista                                 | Vela, J.<br>Sierra, Eusebio  | Alfonso, Francisco                                 | 1932 |
| <i>Ruta de don Quijote, La</i>                      | Fantasia                                | Hernández Cata, Alfonso<br>Burgos Rizzoli, Javier de                   | Rodríguez Albert, Rafael                           | 1932 |
| <i>Secuestrador de jamonas, El</i>                  | Revista                                 | Desconegut   | Balaguer, F.                                       | 1932 |
| <i>Secuestradoras, Las</i>                          | Revista                                 | Guiro Saurina, Estanislao<br>Pardo Bayo, Vicente                       | Benlloch, Julian<br>Soriano Rubert,<br>Francisco   | 1932 |
| <i>Segon número de Papitu Santpere</i>              | Revista                                 | Montero, J.<br>Mas, Miguel   | Duran Alemany, Juan<br>Torres, J.M.                | 1932 |
| <i>Sole, la peletera</i>                            | Sainet líric                            | Torres del Álamo, Ángel<br>Asenjo, Antonio                             | Guerrero, Jacinto                                  | 1932 |
| <i>Talismán</i>                                     | Comèdia lírica                          | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                       | Vives, Amadeu                                      | 1932 |
| <i>Tentaciones, Las</i>                             | Humorada                                | Torres del Alamo, Angel<br>Paso Cano, Antonio<br>Asenjo Pérez, Antonio | Guerrero, Jacinto                                  | 1932 |
| <i>Tra-ca-trac</i>                                  | Revista                                 | Fernández Casajuana, Fausto  | Romero, Augusto<br>Asensi, M.<br>García Ibáñez, M  | 1932 |

|                                    |                                |  |  |      |
|------------------------------------|--------------------------------|--|--|------|
|                                    |                                |  | Izquierdo, J.M.<br>Sosa, P.  |      |
| <i>Trompeteras, Las</i>            | Comèdia lírica                 | Loygorri, F.G.<br>González Álvarez,<br>Antonio     | Casas Casas, G.  | 1932 |
| <i>Virgen de la Macarena, La</i>   | Sarsuela                       | Mezquida Jaen, José                                | Ysern, José  | 1932 |
| <i>Volta al món en patinet, La</i> | Sarsuela                       | Bonavia Flores, Salvador                           | Martínez Valls, Rafel  | 1932 |
| <i>¡Golf!</i>                      | Aventura esportiva arrevistada | Ramos de Castro, Francisco<br>Ribas, Ricardo       | Guerrero, Jacinto  | 1933 |
| <i>¡Hágase el milagro!</i>         | Sarsuela                       | Bassas Palaus, Francisco                           | Llovet Palaus, Martín  | 1933 |
| <i>¡Qué brutos son los dos!</i>    | Revista                        | López Català, Juan<br>Cirujeda Pastor, Pascual     | Bucho Dupuy, Jesús   | 1933 |
| <i>A Ca la Francisqueta</i>        | Sarsuela                       | Tera Rafals, Manuel                                | Aymerich Rocabayera, Joan  | 1933 |
| <i>A la festa</i>                  | Passatemp s                    | Monzo de Roca, Pilar                               | Jarque Cuallado, José  | 1933 |
| <i>A.C.Y.T.</i>                    | Sarsuela                       | Tera Rafals, Manuel                                | Aymerich Rocabayera, Joan  | 1933 |
| <i>Adiós a la bohemia</i>          | Òpera                          | Baroja, Pío<br>Sorozábal. Pablo                    | Sorozábal, Pablo   | 1933 |
| <i>Aires de la montaña</i>         | Sarsuela                       | Martín Gamero, Antonio<br>Jaquotot, C.             | Alonso, Francisco  | 1933 |
| <i>Aires del Ebro</i>              | Sainet                         | Eizaga Otañés, José                                | Abalos Puzas, Francisco/<br>Blasco Martínez,<br>Lorenzo/<br>Fernández<br>Iruretagoyena | 1933 |
| <i>Alguacil Rebolledo, El</i>      | Tonadilla                      | Cuyás de la Vega, A.                               | Sorozábal, Pablo   | 1933 |
| <i>Almejas, Las</i>                | Sarsuela                       | López Català, Juan                                 | Bucho Dupuy, Jesús   | 1933 |
| <i>Ama, El</i>                     | Sarsuela                       | Fernández Ardavín, Luis                            | Guerrero, Jacinto  | 1933 |
| <i>Azabache</i>                    | Sarsuela                       | Quintero, Antonio<br>Guillen, Pascual              | Moreno Torroba, Federico   | 1933 |
| <i>Converso, El</i>                | Comèdia lírica                 | Cano Barranco, Pedro                               | Tomás, Juan  | 1933 |
| <i>De Villadiego, Las</i>          | Passatemp s còmic-líric        | González del Castillo, Emilio<br>Muñoz Román, José | Alonso, Francisco  | 1933 |
| <i>Echaide</i>                     | Sarsuela                       | Eizaga y Otañés, José                              | Iruretagoyena, Tomás F.  | 1933 |
| <i>En un lugar de Aragón</i>       | Sarsuela                       | García Iniesta, César                              | Gravina, Fernando  | 1933 |
| <i>Fava de Ramonet, El</i>         | Sainet                         | Martí Alegre, Luis<br>Serneguet Gallego,<br>Ismael | Martí Alegre, José   | 1933 |
| <i>Foto d'art</i>                  | Revista                        | Beut Pastor, José                                  | Asensi, M.   | 1933 |
| <i>Fuente de los lirios, La</i>    | Sarsuela                       | Negre Olarios, Hipólito                            | Del Valle, Ramon   | 1933 |
| <i>General Bum-Bum</i>             | Sarsuela                       | Canigó, Jorge                                      | Martínez Valls, Rafel  | 1933 |
| <i>Guitarra de Fígaro, La</i>      | Comèdia lírica                 | Ezequiel Endériz<br>Roa, Joaquín F.                | Sorozabal, Pablo   | 1933 |
| <i>Hermano lobo, El</i>            |                                | Oliver, F.   | Penella, Manuel  | 1933 |
| <i>Home gall, L'</i>               | Sarsuela                       | Campaña Canals, Luis                               | Llorens Llaveria, Jaume  | 1933 |
| <i>Isla de las perlas, La</i>      | sarsuela                       | Del Castillo, E.G.                                 | Sorozábal, Pablo   | 1933 |
| <i>Jardines del pecado, Los</i>    | Opereta                        | Paso Cano, Antonio                                 | Alonso, Francisco  | 1933 |

|  |                 |   |   |      |
|--|-----------------|---|---|------|
| <i>Joanet i Marguerida</i>                         | Comèdia lírica  | Cardena Moron, Manuel   | Aymerich, Jaime                                 | 1933 |
| <i>Juglar de Castilla, El</i>                      | Sarsuela        | Castro Gutierrez, Luis<br>Alarcón Díaz, Anselmo   | Balaguer, F.                                    | 1933 |
| <i>Kodak</i>                                       | Sense definició | Bori, Luis<br>Gomdine, S.   | Garrido Garcia, Manuel<br>Martin Quirós, V.     | 1933 |
| <i>Labradora, La</i>                               | Sarsuela        | Romero, Federico<br>Fernández Shaw, Guillermo   | Magenti, L.                                     | 1933 |
| <i>Líos del Estatuto, Los o Miss Capitalidad</i>   | Aproposito      | Santiago Alvarez, Antonio   | Desconegut                                      | 1933 |
| <i>Llave, La</i>                                   | Humorada        | Vela, J.<br>Martinez Sierra, Enrique  | Alonso, Francisco                               | 1933 |
| <i>Lo pintoresco de España y América</i>           | Revista         | Gonzalez Rendon, Aurelio<br>Fernandez Marquez, Antonio                                      | Araco, German                                   | 1933 |
| <i>Mademoiselle Revue</i>                          | Revista         | Cabeza Armada, Arturo   | Romero, Vicente<br>Tapia Colomar, Simon         | 1933 |
| <i>Manga ancha, La</i>                             | Entremès        | Alvarez Quintero, J.i S.  | Vela, Cayo                                      | 1933 |
| <i>Mary</i>  | Opereta         | Jaquotot Ramon, Carlos<br>Martín Gamero, Antonio  | Lucio Mediavilla, J.<br>Alonso, Francisco       | 1933 |
| <i>Melania</i>                                     | Opereta         | Superunda, Ignacio<br>Cortázar y Manso de Velasco, Conde de/<br>Marqués de Volarque         | Zubizarreta Arana, Víctor                       | 1933 |
| <i>Miss Xielets i els seus marits</i>              | Revista         | Campmany Ayné, Ramon  | Tarridas Barri, J.M                             | 1933 |
| <i>Mort de l'escolà, La</i>                        | Drama           | Garcia Aragonés, Mariano  | Soler Balcells, Pedro                           | 1933 |
| <i>Mujeres bonitas, Las</i>                        | Revista         | Paso Cano, Antonio<br>Paso Díaz, A.   | Cabas Quiles, José<br>Alonso, Francisco         | 1933 |
| <i>Niñas... a votar</i>                            | Revista         | Paso Díaz, Antonio<br>Paso Díaz, Enrique<br>Pardo, Vicente                                  | Ruiz de Azagra, J.<br>Soriano Rubert, Francisco | 1933 |
| <i>Niño de las mantillas, El</i>                   | Revista         | Lucio Perez, Jose de  | Diaz Giles, F.                                  | 1933 |
| <i>Noche de las kurdas, La</i>                     | Comèdia lírica  | Paso Díaz, Antonio<br>Paso Díaz, Enrique<br>Valverde, Salvador<br>Soriano Rubert, Francisco | Ruiz de Azagra, J.                              | 1933 |
| <i>Ondas tercianas, Las</i>                        | Revista         | Estremera Trago, Antonio<br>L'Hotellerie Falloise, V. De                                    | Calleja, R.<br>Sama de Torres, José             | 1933 |
| <i>Oro en la montaña</i>                           | Sarsuela        | Franco Padilla, Sebastián<br>Andrada Pascual, Isabel  | López Rodríguez de Ribera, J.                   | 1933 |
| <i>Pantalones, Los</i>                             | Revista         | Dicenta Alonso, Fernando<br>Paso Díaz, Antonio  | Montorio, Daniel<br>Uya Sanjaume, Jaime         | 1933 |
| <i>Paraos, Los</i>                                 | Sainet          | Manzano Sánchez, José<br>Esteban Vila Beltrán, Alfonso                                      | Vela, Cayo<br>Flores Marco, Cándido             | 1933 |
| <i>Paso a Don Juan</i>                             | Revista         | Castrillo Santos, Octavio<br>García Bengoa, Manuel  | Legaza Puchol, J. M.                            | 1933 |
| <i>Pastorcillos de Belén, Los, o El Nacimiento</i> | Sarsuela        | Derch Rodon, Jaime  | Fábregas Mestres, Jaime                         | 1933 |



|  |                    |   |  |      |
|--|--------------------|---|--|------|
| <i>Pateta</i>  | Revista            | Fernández Villegas<br>López Alarcón, Enrique<br>Alarcón Roldan,<br>Fernando | Guerrero, Jacinto                                  | 1933 |
| <i>Piezas de recambio</i>                                    | Revista            | Ximenes de Sandoval,<br>Felipe<br>Sánchez Neyra, Pedro<br>Torres, F. De     | Luna, Pablo  | 1933 |
| <i>Pintureros, Los</i>                                       | Sainet             | Lucio Pérez, José de  | Fuentes E.<br>Navarro Enrique                      | 1933 |
| <i>Pipa dorada</i>   | Revista            | López Català, Juan  | Bucho Dupuy, Jesús                                 | 1933 |
| <i>Pluma roja, La</i>  | Revista            | Silva Aramburu, José<br>Paso Díaz, Antonio i<br>Enrique                     | Ruíz de Asagra, J.<br>Soriano Rubert,<br>Francisco | 1933 |
| <i>Ponchos rojos, Los</i>                                    | Sarsuela           | Moyrón Sánchez, Julian  | Roig, C.<br>Monreal, G.                            | 1933 |
| <i>Posada del caballito blanco, La</i>                       | Opereta            | Muñoz Roman Galindo,<br>José<br>González del Castillo,<br>Emilio            | Adaptació de<br>Benatzky                           | 1933 |
| <i>Pubilla de l'hostal, La</i>                               | Sarsuela           | Taché Pol, Laureano   | Taché Pol, Laureano                                | 1933 |
| <i>Pulmonía doble</i>  | Sarsuela           | López Montenegro,<br>Ramón<br>Peña Ruíz, Ramón                              | Parera Campabadal,<br>J.                           | 1933 |
| <i>Radio Kisset</i>  | Revista            | Morante Borrás, Jesús<br>Beut Pastor, José                                  | Asensi, M.   | 1933 |
| <i>Radio Victoria</i>  |                    | Almanzon Massori, Emilio<br>D.<br>Marginat, J.                              | Peña Morell, Esteban                               | 1933 |
| <i>Regalito, El</i>  | Sainet             | Manzano Mancebo, Luís   | Franco Pumariega,<br>José                          | 1933 |
| <i>Revolucionàries, Les</i>                                  | Revista            | Barchino Pérez,<br>Francisco  | Clerigues Moragues,<br>E.                          | 1933 |
| <i>Riego</i>   | Sarsuela           | Salvador Moya, Antonio<br>de<br>Embun Liffago, Joaquín                      | Casas Casas, G.<br>Orozco de Riego                 | 1933 |
| <i>Romeo i Julieta</i>                                       | Sarsuela           | Griera Plans, Pablo   | Cabané Pibernat,<br>Adolf                          | 1933 |
| <i>Rosa de Flandes, La</i>                                   | Sarsuela           | Tellaeche Arriaga, José<br>Góngora Ayustante,<br>Manuel de                  | Soutullo, Reveriano<br>Estela, E.                  | 1933 |
| <i>Rosa desfullada</i>                                       | Sarsuela           | Escolano Baldellón, José  | Casadesús, Antonio                                 | 1933 |
| <i>Rosaleda, La</i>  | Sainet             | Cordón de Blas, Antonio   | Terrero Martín, León                               | 1933 |
| <i>S.O.S.</i>  | Comèdia<br>musical | Ramos de Castro,<br>Francisco<br>Ribas, Gerardo                             | Guerrero, Jacinto                                  | 1933 |
| <i>Saetas</i>  | Revista            | Cordonie Campos, José   | Rebollo, M.<br>Aquino, G.D.                        | 1933 |
| <i>Sangre de horchata</i>                                    | Sense<br>definició | Cueva Orejuela,<br>Jorge de la<br>Cueva, José de la                         | Jiménez Ortells, R.                                | 1933 |
| <i>Se rifa un beso</i>                                       | Sarsuela           | Fernández, Luís   | Rodríguez Pons, F.                                 | 1933 |
| <i>Secreto de Longines, El<br/>o Las chicas del relojero</i> | Revista            | Bruño González, Jesús   | Paton Huerta, Juan                                 | 1933 |
| <i>Seductoras, Las</i>                                       | Sainet             | Trigueros Engelmo, F.   | Julián, R. D.                                      | 1933 |
| <i>Sinagues, Les</i>   | Revista            | Juan García, José María   | Espert Morera,<br>Pascual                          | 1933 |

|   |                                |  |   |      |
|---|--------------------------------|--|---|------|
| <i>Socorro en Sierra Morena</i>                       | Revista                        | Ramos de Castro, Francisco Ribas, Gerardo                          | Luna, Pablo                               | 1933 |
| <i>Sol del Perú, El</i>                               | Sarsuela                       | Franco Padilla, Sebastián Castro Gutierrez, Luis                   | Benloch, Julián Soriano Rubert, Francisco | 1933 |
| <i>Sonoro</i>   | Sainet                         | Marco Ripollés, Germán Luís  | Martí Alegre, José                        | 1933 |
| <i>Tentaciones, Las</i>                               | Humorada lírica                | Paso, Antonio Torres del Álamo, Ángel                              | Asenjo, Antonio                           | 1933 |
| <i>Tia d'Antilles, La</i>                             | Comèdia lírica                 | Anfruns Torres, Maria  | Alsina, M. Teresa                         | 1933 |
| <i>Tribulaciones de un chino en China, Las</i>        | Sarsuela                       | Carballeda Ortiz, Manuel Bergamin Gutierrez, Tomas Rambal, Enrique | Obradors, Fernando                        | 1933 |
| <i>Tutor, El</i>                                      | Comèdia lírica                 | Martí Alegre, Luís Sernequet Gallego, Ismael                       | Martí Alegre, José                        | 1933 |
| <i>Un idil·li prop del cel o Pel juny, carabasses</i> | Comèdia                        | Masriera, Luis   | Toldrà, Eduard                            | 1933 |
| <i>Una gloria de Cádiz</i>                            | Sarsuela                       | Ferrer, Ligorio Rodríguez, P.                                      | Ferrer, Francisco                         | 1933 |
| <i>Una morena y una rubia</i>                         | Sainet en un acte              | Geijo, Concepción Prada, Francisco Calvo, Luis                     | Díaz Giles, Fernando                      | 1933 |
| <i>Xuanón</i>   | Comèdia lírica                 | Ramos Martín, José   | Moreno Torroba, Federico                  | 1933 |
| <i>Zarabanda, La</i>                                  | Sarsuela,                      | Eizaga Otañés, José  | Fernández, T.                             | 1933 |
| <i>¡¡Al pueblo!!</i>                                  | Fantasia sainetesca            | Paradas, Enrique Jimeno, Joaquín                                   | Rosillo, Ernesto                          | 1934 |
| <i>¡Abajo el cine!</i>                                | Humorada                       | Candela, Luis  | Sánchez Arjona, Manuel                    | 1934 |
| <i>¡Ja som milionaris!</i>                            | Farsa                          | Rosiñol Vilardell, Juan  | Mussons, Cecilio                          | 1934 |
| <i>Ací no paga ni Deu</i>                             |                                | Ruiz Esteve, Matías  | Ausensi, M.                               | 1934 |
| <i>Aguilucho, El</i>                                  | Sarsuela                       | López Amigo, José Bellido, Vicente                                 | Sánchez Rogla, Juan                       | 1934 |
| <i>Alférez Peralta, El</i>                            | Sarsuela                       | Torrado, A. Adame, S.  | Vila Piqué, Alfonso                       | 1934 |
| <i>Alma del carrero</i>                               | Sarsuela                       | Blanco, Conrado  | Balaguer, F.                              | 1934 |
| <i>Amanecer</i>                                       | Sarsuela                       | Penella, Manuel  | Penella, Manuel                           | 1934 |
| <i>Amo del lagar</i>                                  | Sarsuela                       | Suárez, Arturo Algarra Díez, J.                                    | Codina, Salvador                          | 1934 |
| <i>Amor pastoril, L'</i>                              | Comèdia lírica                 | Villa Álvarez, Felipe  | Domingo Ramos, Sergio                     | 1934 |
| <i>Àngel al cel</i>                                   | Sarsuela                       | Tera Fanals, Manuel  | Rocabayera Aymerich, Joan                 | 1934 |
| <i>Ankanamon</i>                                      | Comèdia lírica                 | Bruzon Lebrero, Luis   | Montegrifo Garzala, Adolfo                | 1934 |
| <i>Aquesta nit i mai més</i>                          | Jazz melodia                   | Roure, Alfons  | Cotó, Frederic                            | 1934 |
| <i>Bien ganada, la</i>                                |                                | Jackson, F. Sinués, F.   | Romo, J.                                  | 1934 |
| <i>Camisa de la Pompadour, La</i>                     | Historieta còmic-vodevillesc a | Vela, Joaquín Sierra, Enrique                                      | Guerrero, Jacinto                         | 1934 |

|  |                                       |  |  |      |
|--|---------------------------------------|--|--|------|
| <i>Cantante enmascarado, El</i>                    |                                       | Adame, S.<br>Torrado, A.   | Díaz Giles, F.                                     | 1934 |
| <i>Casa de las muchachas, Las</i>                  | Llibre en vers i cantables            | Tellaeche, J.<br>Góngora, M. de                                    | Sorozábal, Pablo                                   | 1934 |
| <i>Chulapona, La</i>                               | Comèdia lírica                        | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                   | Moreno Torroba,<br>Federico                        | 1934 |
| <i>Colores y barro</i>                             | Sarsuela                              | Álvarez Quintero, Serafín<br>i Joaquín                             | Guerrero, Jacinto                                  | 1934 |
| <i>De los ojos en blanco, Las</i>                  | Passatemps còmic-líric                | González del Castillo,<br>Emilio<br>Muñoz Román, José              | Alonso, Francisco                                  | 1934 |
| <i>Del manojito de rosas, La</i>                   | sarsuela                              | Ramos de Castro, Francisco<br>Cuadrado Carreño,<br>Anselmo         | Sorozábal, Pablo                                   | 1934 |
| <i>Duquesa Perifollos, La</i>                      | Comèdia lírica                        | Julián, Ángel  | Julián, Ángel                                      | 1934 |
| <i>Esclava del marfil o Una vez en el Tarryani</i> | Opereta                               | De Ocón Eslava, José   |  | 1934 |
| <i>Fieramarar</i>                                  | Sarsuela                              | López del Valle, Dámaso<br>Alcañiz Martínez, Roberto               | Robledo Cesareo,<br>Manuel                         | 1934 |
| <i>Flor, La</i>                                    | Òpera d'infants                       | Lamote de Grignon,<br>Ricard                                       | Lamote de Grignon,<br>Ricard                       | 1934 |
| <i>Gondolera, la</i>                               | Sarsuela                              | Villaseca, Rafel<br>German Bastín, Luis                            | Balaguer, F.                                       | 1934 |
| <i>Gruta de los suspiros</i>                       | Revista                               | Peris Celda, José<br>Everter Aixeres, José                         | Alonso, Francisco                                  | 1934 |
| <i>Idilio en Oriente</i>                           | Opereta                               | Crehuet Julia, Pompeu  | Forns Samsó, José                                  | 1934 |
| <i>Insaciables, Las (Las Stukas)</i>               | Historieta còmic-lírica vodevillesc a | Vela, Joaquín<br>Martínez Sierra, Enrique                          | Guerrero, Jacinto                                  | 1934 |
| <i>Inseparables, Los</i>                           | Revista                               | Sierra Guasp, Carlos<br>Blanco, Leandro<br>Lapena Casañas, Alfonso | Luna, Pablo  | 1934 |
| <i>Inviolables, Las</i>                            |                                       | Silva Aramburu, José   | Padilla, José                                      | 1934 |
| <i>Jaranera, la</i>                                | Sarsuela                              | Lucio Perez, José de<br>Merino Piccido, Gabriel                    | Balaguer, F.                                       | 1934 |
| <i>Javiera, La cangreja</i>                        | Revista                               | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                   | Fernandez Pacheco,<br>José                         | 1934 |
| <i>Joven piloto, El</i>                            | Quadre sentimental                    | Urquijo Landecho, Luis<br>Miquelarena Regueiro,<br>Jacinto         | Tellería, J.                                       | 1934 |
| <i>Juicio de Salomón, El</i>                       | Revista                               | Carrio Pavia, José,<br>Fernández Fernández,<br>José                | Belda, Joaquín                                     | 1934 |
| <i>Leyenda del Romero, La</i>                      | Sarsuela                              | Buil Navarro, Eduardo  | Puig Fernández,<br>Ramon Lopez Cerquera,<br>Rafael | 1934 |
| <i>Luna de mayo</i>                                | Opereta                               | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                   | Perez Rosillo,<br>Ernesto                          | 1934 |
| <i>Maestro Ilusión, El</i>                         | Sarsuela                              | Sagi Vela, Luis<br>Lafuente, Carlos                                | Lambert,<br>Joan Baptista                          | 1934 |

|   |                                 |  |   |      |
|---|---------------------------------|--|---|------|
|   |                                 |  | Sagi Barba, E.  |      |
| <i>Maestros canteros, Los</i>                       | Revista                         | Arniches Barrera, Carlos<br>Estremera Trago, Antonio       | Guerrero, Jacinto   | 1934 |
| <i>Mandolinata</i>                                  | Sarsuela                        | Cuyás de la Vega, Arturo                                   | Guridi, Jesús   | 1934 |
| <i>Maridos de Lidia, Los</i>                        | Revista                         | Silva Aramburu, José                                       | Padilla, L.   | 1934 |
| <i>Marió o<br/>La Pubilla de l'hostal</i>           | Idil·li                         | Canals i Canals, José                                      | Folguer Amat,<br>Eusebio  | 1934 |
| <i>Mater Hispania</i>                               | Sarsuela                        | Bello Rallo, José M.                                       | Quirós, Fernando<br>Elias de<br>Bertran Reyna, M.<br>Viladomat Masanas,<br>Juan | 1934 |
| <i>Mentira mayor, La</i>                            | Humorada<br>lírica              | Fernández de Sevilla,<br>Luis<br>Reoyo, Enrique            | Guerrero, Jacinto   | 1934 |
| <i>Miss Kakau</i>                                   | Saiet                           | Martí Alegre, Luis<br>Serneguet Gallego,<br>Ismael         | Martí, J.   | 1934 |
| <i>Mitad y mitad</i>                                | Joguina<br>còmica               | De Torres, Francisco<br>Loygorri                           | R. de Azagra, José  | 1934 |
| <i>Moza esquiva, La</i>                             | Sarsuela                        | Orríols, Alvaro de   | Sanz Vila, Enrique  | 1934 |
| <i>Mozo de mulas, El</i>                            | Òpera                           | Lope, Mateo  | Fernández Núñez,<br>Manuel  | 1934 |
| <i>Nacimiento</i>                                   | Retaule                         | Espinós Moltó, Víctor<br>Arozamena Berasategui,<br>J.M. de | Guridi, Jesús<br>Moreno Torroba, F.<br>Cotarelo Romanos,<br>Francisco           | 1934 |
| <i>Nacimiento del Mesias, El</i>                    | Lliçó<br>històrica<br>teològica | Aragon Fernández,<br>Antonio                               | Molera, Rosendo   | 1934 |
| <i>Noies de l'Estatut, Les</i>                      | Saiet                           | Mora Alsinella, Víctor                                     | Ferrer Mussolas,<br>Ramon<br>Montserrat Ayerbe, F.                              | 1934 |
| <i>Nubecillas de verano</i>                         | Sarsuela                        | Palomo Jiménez, José<br>García Morales, Casimiro           | Roselló, Isidro<br>Garrido García,<br>Manuel                                    | 1934 |
| <i>Palma del Universo, La</i>                       | Comèdia<br>lírica               | Gras Soler, Juan B.  | Donats, José  | 1934 |
| <i>Pantalones de Clodomiro, Los</i>                 | Sarsuela                        | Cea Aguado, Gerardo  | Martín Quirós, V.   | 1934 |
| <i>Paquita la del portillo</i>                      | Sarsuela                        | Arniches Barrera, Carlos<br>Estremera Trago, Antonio       | Pérez Rosillo,<br>Ernesto   | 1934 |
| <i>Pecatta mundi</i>                                | Sarsuela                        | Arniches Barrera, Carlos<br>Estremera Trago, Antonio       | Guerrero, Jacinto   | 1934 |
| <i>Pepe Botella</i>                                 | Sarsuela                        | Massa Pérez,<br>Pedro i Jesús                              | Nicolás Mena, Carlos  | 1934 |
| <i>Peponas, Las</i>                                 | Revista                         | Povedano Arizmendi,<br>Enrique<br>Ligero Rodríguez, Miguel | Luna, Pablo   | 1934 |
| <i>Pinchapeces en la Isla Encantada</i>             | Conte                           | Serrano Mendiente, E.                                      | González Arijita, C.  | 1934 |
| <i>Polvos de Paco, Los<br/>o Paco el castigador</i> | Revista                         | Bellido Falcón, Luis                                       | Serra Coma, José  | 1934 |
| <i>Por la salud de mi madre</i>                     | Disbarat                        | Marcen, Eduardo Benito                                     | Moreno Torroba,<br>Federico   | 1934 |
| <i>Quimet i el rei de Xauxa</i>                     | Revista                         | Bonavia Panyella,<br>Salvador                              | Martínez Valls,<br>Rafael   | 1934 |

|                                    |  |  |  |      |
|------------------------------------|--|--|--|------|
| <i>Rapto de las Sabinas</i>        | Sarsuela                               | Peris Celda, Ernesto   | Sánchez Robla, Juan Guzmán, R.               | 1934 |
| <i>Raza de Bravos</i>              | Sarsuela                               | Pareda Oliveras, José  | García Cabrera, A. Palos Soto, Francisco     | 1934 |
| <i>Redención</i>                   | Sarsuela                               | Martínez Baena, Carlos Coscolla Plana, Felipe López Álvarez, José            | Aulí Padró, Joan                             | 1934 |
| <i>Rei fa treballs forçats, El</i> | Comèdia                                | Roure Brugulat, Alfonso  | Suñé Tomàs, José                             | 1934 |
| <i>Revolucionaris, Els</i>         | Sarsuela                               | Roure Brugulat, Alfonso  | Cotó Guardiola, Frederic                     | 1934 |
| <i>Rey negro, El</i>               | Sarsuela                               | Arniches Barreras, Carlos Fernández Arias, Adelardo                          | Aroca, J. Lleó, Vicens                       | 1934 |
| <i>Ronda de las Brujas</i>         | Opereta                                | Paso Cano, Antonio Cadenas Muñoz, José Juan                                  | Luna, Pablo                                  | 1934 |
| <i>Rosa de Embajadores</i>         | Sainet                                 | Sánchez Zaragoza, Eugenio  | Estany i Rius, J.                            | 1934 |
| <i>Sol en la cumbre</i>            | Sarsuela                               | Cuadrado Carreño, Anselmo  | Sorozábal, Pablo                             | 1934 |
| <i>Su majestad Alí-Kaid-Do</i>     | Revista en dos actes                   | Luis Díaz Serrano Corbi Peñalver, Antonio                                    | Aroca Armona, Fernando Almela Alarcón, Ramón | 1934 |
| <i>Tana Fedorova</i>               | Sarsuela                               | Moscardó López, Jesús  | Penella, Manuel                              | 1934 |
| <i>Tasca de Goya, La</i>           | Revista                                | Jiménez, J. Paradas del Cerro, Enrique                                       | Luna, Pablo Sama de Torres, José             | 1934 |
| <i>Tela, La</i>                    | Revista                                | Muñoz Seca, Pedro Pérez Fernández, Pedro                                     | Aulí Padró, Joan                             | 1934 |
| <i>Terror del barrio, El</i>       | Sarsuela                               | Carballeda Ortiz, Manuel Liger Rodríguez, Miguel Povedano Arizmendi, Enrique | Ruiz de Azagra, J.                           | 1934 |
| <i>Todos a Toledo</i>              | Farsa                                  | Pascual Rodríguez, José Ferrer Baixauli, Ligorio                             | Salvador Barber, Vicente                     | 1934 |
| <i>Tonadillera, La</i>             | Sarsuela                               | González del Toro, Ricardo   | Duo Vital, A.                                | 1934 |
| <i>Tres gallinas para un gallo</i> | Revista                                | Paso Díaz, Antonio Torres Daza y Olmedo, F. Cadenas Muñoz, José Juan         | Alonso, Francisco Forns, José                | 1934 |
| <i>Vampiresas, Las</i>             | Passatemp s                            | González del Castillo, Emilio Emilio Muñoz Román, José                       | Badía, P. Quisland, M. <sup>723</sup>        | 1934 |
| <i>Vampiresas, Las</i>             | Passatemp s còmic-líric                | González del Castillo, Emilio Muñoz Román, José                              | Rosillo, Ernesto                             | 1934 |
| <i>Verbeneras</i>                  | Estampa lírica de costums madrilenye s | Guerrero, Fernando   | Cortés, Diego S.                             | 1934 |
| <i>Viejo Kolia</i>                 | Sarsuela                               | Castañer Fons, José M.   | Salvador Barber, Vicente                     | 1934 |

<sup>723</sup> Segons les diferents fonts, els autors són uns o altres.

|                                 |                                      |   |   |      |
|---------------------------------|--------------------------------------|---|---|------|
| <i>Ya era hora</i>              | Sarsuela                             | Luis Puchol, Vicente  | Medina Ferrer, José                           | 1934 |
| <i>¡Hip!, ¡Hip!..., ¡Hurra!</i> | Espectacle modern                    | Vela, Joaquín/<br>Sierra, Enrique                                   | Guerrero, Jacinto                             | 1935 |
| <i>A festa da Malla</i>         | Estampa                              | Vilar Ponte, Anton  | Fernández Amor, M.                            | 1935 |
| <i>A l'estiu tota cuca viu</i>  | Opereta                              | Crehuet Julià, Pompeu   | Vila, José M <sup>a</sup>                     | 1935 |
| <i>Abanico japonés, El</i>      |                                      | Pons Ferrer, Juan<br>Ximenez de Sandoval, F.<br>Mañez Brustengo, J. | García Baylac, José                           | 1935 |
| <i>Adela, la malcasada</i>      | Sense definició                      | Sarastes Massegué,<br>Carmen<br>Roure, Conrad                       | Cotó, Albert                                  | 1935 |
| <i>Al cantar del gallo</i>      | Sarsuela                             | Ramos de Castro, F.<br>Mayral, J.L.                                 | Luna, Pablo                                   | 1935 |
| <i>Alguacil y pregonero</i>     | Disbarat còmic-líric                 | Marco, Francisco L.   | Gurucharri, Fernando                          | 1935 |
| <i>Ansiosas, Las</i>            | Revista                              | Paso Díaz, E. i A.<br>Valverde, Salvador                            | Luna, Pablo<br>Ruiz de Azagra, J.             | 1935 |
| <i>Aves de paso</i>             | Boceto dramàtic                      | Marco, Francisco L.   | Gurucharri, Fernando                          | 1935 |
| <i>Bibi-Lal</i>                 | Sarsuela misionera per a senyorettes | Sancho, Manuel  | Subirana, Eugenio                             | 1935 |
| <i>Dos misioneros</i>           | Sarsuela dramàtica                   | Sancho, Manuel  | Sancho, Manuel                                | 1935 |
| <i>Españolita, La</i>           | Sarsuela                             | Fernández Ardavín, Luis   | Guerrero, Jacinto                             | 1935 |
| <i>Far de les tempestes, El</i> | Sense definició                      | Mundet Álvarez, Agustín   | Millà, Lluís                                  | 1935 |
| <i>Fidela la mal casada</i>     | Sense definició                      | Sabatés Roure Bragulat, Alfonso                                     | Cotó Guardiola, Frederic<br>Novo Martí, Enric | 1935 |
| <i>Francina</i>                 | Comèdia lírica                       | Amat Carbó, Mariano   | Vilardell, José                               | 1935 |
| <i>Fray Jerónimo</i>            | Sarsuela                             | Mora Alsinella, Víctor  | Martinez Valls, Rafel<br>Rosello, Isidro      | 1935 |
| <i>Golondrinas del Ampurdán</i> | Joguet dramàtic                      | Cama i Cirés, Joan  |   | 1935 |
| <i>Hijas de mi alma</i>         | Revista                              | Vela, J.<br>Martinez Sierra, Enrique                                | Alonso, Francisco                             | 1935 |
| <i>Isla de los sueños, La</i>   | Conte                                | García Bengoa, Manuel   | Millan Picazo, Valeriano                      | 1935 |
| <i>Juan del Mar</i>             | Sarsuela                             | Ramos Martin, Jose  | Magenti, L.                                   | 1935 |
| <i>Jutge està malalt, El</i>    | sense                                | Climent Fages de  | Pahissa, Jaume                                | 1935 |
| <i>Leones, Los</i>              | Sarsuela                             | Ramos Martín, A.<br>Ferraz Revenga, Emilio                          | Morató, B.                                    | 1935 |
| <i>Luces de verbena</i>         | Sainet                               | Serrano Anguita,<br>Francisco<br>Tellaeché Arrillaga, José          | Baudot, G.<br>Soutullo, Reveriano             | 1935 |
| <i>Magdala</i>                  | Auto sacramental                     | Garcia Messeguer, José  | Martí Blay, Mariano                           | 1935 |
| <i>Majos del Perchel, Los</i>   | Sarsuela                             | Lopez Alarcón, Enrique<br>Fernandez de Villegas<br>Niño, C.         | Carrascosa Guervos, F.<br>Ocón, E.            | 1935 |
| <i>Malquerida, La</i>           | Òpera                                | Benavente Martínez,<br>Jacinto                                      | Penella, Manuel                               | 1935 |
| <i>María de la O</i>            | Comèdia                              | Valverde, Salvador  | López Quiroga. M.                             | 1935 |

|  |                    |   |  |      |
|--|--------------------|---|--|------|
|  |                    | León, R. de   |  |      |
| <i>Me llaman la presumida</i>                            | Sainet             | De Castro, R.<br>Carreño, A.C.  | Alonso, Francisco                          | 1935 |
| <i>Misionerita, la</i>                                   | Sarsuela           | Sancho, Manuel <sup>724</sup>   | Sancho, Manuel                             | 1935 |
| <i>Miss Miss</i>   | Revista            | López Campua, Jose<br>Solsona Rodona, Braulio   | Dotras Vila, Joan                          | 1935 |
| <i>Mujer desnuda, La</i>                                 | Sarsuela           | Mallol Baretge, Juan<br>Laborda Murillo, Ángel<br>Paso Ramos, Antonio<br>Paso Ramos, Manuel | Montorio, Daniel                           | 1935 |
| <i>Mujeres de fuego</i>                                  | Revista            | Gonzalez del Castillo,<br>Emilio<br>Muñoz Roman Galindo,<br>José                            | Alonso, Francisco                          | 1935 |
| <i>Mujeres de Oriente<br/>(Que me las traigan)</i>       | Revista            | Paso Diaz , Antonio<br>Paso Díaz, Enrique<br>Paso Andres, Manuel                            | Martinez Faixa, M.<br>Martinez Molla, José | 1935 |
| <i>No me olvides</i>                                     | Comèdia<br>lirica  | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo  | Sorozábal, Pablo                           | 1935 |
| <i>Noches de Montecarlo</i>                              | Revista            | Paso Andres, Manuel<br>Paso Diaz, Antonio<br>Paso Diaz, Enrique<br>Poygorri, F.G.           | Alonso, Francisco                          | 1935 |
| <i>Oro del pirata, El</i>                                | -                  | Desconegut  | Duo Vital, A.                              | 1935 |
| <i>Orquestina</i>  | Sarsuela           | San Román Alonso,<br>Manuel   | Carrascosa Güervos,<br>F.                  | 1935 |
| <i>Paco... que las das!</i>                              | Comèdia<br>musical | Sánchez Zaragoza,<br>Eugenio<br>Pons Ferrer, Juan   | García Cabrera, A.                         | 1935 |
| <i>Padres de la patria, Los</i>                          | -                  | Chiappi Dodero, José<br>Luís<br>Gabás Ginés, Emilio   | Desconegut                                 | 1935 |
| <i>Paloma Moreno</i>                                     | Sarsuela           | Serrano Anguita,<br>Francisco<br>Tellaeché Arrillaga, José                                  | Moreno Torroba,<br>Federico                | 1935 |
| <i>Pantalonera, La</i>                                   | Sarsuela           | Oliva, Francisco<br>Amich Bert, Josep   | Fontana, Fernando                          | 1935 |
| <i>Pepa la trueno</i>                                    | Sense<br>definició | Lucio Pérez, José de<br>Lucio Rodríguez, José de  | Pérez López, José                          | 1935 |
| <i>Peppina</i>   | Comèdia<br>musical | Arroyo Lamarca, Enrique<br>Lozano Bolea, Francisco  | Casas Casas, G.                            | 1935 |
| <i>Perfiles de Broadway</i>                              | Revista            | Forns Sansó, José   | Forns Sansó, José                          | 1935 |
| <i>Premio de la victoria, El</i>                         | Sarsuela           | Mayor Tonda, Blas   | Rodriguez<br>Castellano, A.                | 1935 |
| <i>Príncipe y Pelotilla con<br/>Macario en cuadrilla</i> | Sense<br>definició | San Román Riesgo,<br>Miguel de  | González Arijita, C.                       | 1935 |
| <i>Prodigio de Belén, El</i>                             | Drama              | Sánchez Navarrete,<br>Manuel  | Martínez Coll, R.<br>Blasco Requena, A.    | 1935 |
| <i>Radio Revue Reclam</i>                                | Revista            | Montero, J.<br>Xifré Morros, Valdomero  | Mestres Péres, J.                          | 1935 |
| <i>Ratoncito detective, El</i>                           | Sarsuela           | García Pereda, Teodulo  | Urrengoechea<br>Gómez, Timoteo             | 1935 |
| <i>Rei Pepet, El</i>                                     | Sarsuela           | Juan García, José María<br>Martí, Alfredo   | Martínez Baguena, J.                       | 1935 |

<sup>724</sup> Frare mercedari

|   |                          |   |   |                     |
|---|--------------------------|---|---|---------------------|
| <i>Rosa del Canadá, La</i>                              | Revista                  | Ramos de Castro, Francisco  | Obradors, Fernando  | 1935                |
| <i>Serrana más serrana, La</i>                          | Comèdia lírica           | Martínez de Tovar, Luís   | Varis autors  | 1935                |
| <i>Siete en punto, Las</i>                              | Revista                  | Blanco Curieses, Leandro<br>Luís<br>Lapena Casañas, Alfonso                           | Luna, Pablo   | 1935                |
| <i>Sol de libertat</i>                                  | Sarsuela                 | Rusell Castillo, Manuel   | Estela, E.  | 1935                |
| <i>Sol en la cumbre</i>                                 | Sarsuela                 | Carreño, Anselmo C.   | Sorozábal, Pablo  | 1935                |
| <i>Sota de Oros, La</i>                                 | Revista                  | Paradas del Cerro, Enrique<br>Jiménez, J.   | Guerrero, Jacinto   | 1935                |
| <i>Sota del roure gros</i>                              | Sarsuela                 | González Villoria, Bonifacio  | Vert Coll, Joaquín  | 1935                |
| <i>Temporal, El</i>                                     | Sarsuela                 | Hostench, Alejandro   | Lessa, P.V.<br>(pseudònim) <sup>725</sup>                 | 1935                |
| <i>Temporal, El</i>                                     | Sarsuela                 | Hostench Meca, Alejandro  | Vinales, Honorato   | 1935                |
| <i>Un pueblecito andaluz</i>                            | Sarsuela                 | Fernández Shaw, Rafael  | Carrascosa Güervos, F.                                    | 1935                |
| <i>¡Allo, Hollywood!</i>                                | Comèdia musical          | Paso Andrés, M.<br>Paso Cano, A.  | Guerrero, Jacinto   | 1936                |
| <i>A les nou en el convent</i>                          | Sarsuela                 | López del Valle, Dámaso   | Bellver Martí, José M.                                    | 1936 <sup>726</sup> |
| <i>Adan Nieva</i>                                       | Sarsuela                 | Bellido, L.<br>De Llerena, J.L.   | Quintero, J.<br>Muñoz, Baldomero, J.                      | 1936 <sup>727</sup> |
| <i>Ahora verás</i>                                      | Revista                  | A. Paso Díaz, Antonio<br>Paso Díaz, Enrique<br>Paso Andrés, M.<br>Molina Moreno, J.M. | Martínez Molla, José<br>Martínez Faixa, M.M.<br>Forns, J. | 1936                |
| <i>Boda del señor Bringas o Si te casas la pringas</i>  | Sainet                   | Carreño, A.C.<br>Castro, Ramos de   | Moreno Torroba, Federico                                  | 1936                |
| <i>Bodas de Camacho, Las</i>                            | Sarsuela                 | Crespo Crespo, Marceliano   | Segura Peñalva, Antonio                                   | 1936                |
| <i>Caminera, La</i>                                     |                          | Ferrer, L.  | Báguena, J.M.   | 1936                |
| <i>Comissari del poble, El</i>                          | Obra social antifeixista | Mundet Álvarez, Agustín   | Millà, Lluís  | 1936                |
| <i>Hombre invisible, El</i>                             | Humorada                 | Borrás López, Eduardo<br>Sanchez Boxa, Gracián<br>Paso Andres, Manuel                 | Diaz Giles, F.  | 1936                |
| <i>Ídols del barri</i>                                  | Sainet                   | Marcos Casado, Martín   | Pongiluppi Fenollosa, Ángel                               | 1936                |
| <i>Ki-Ki</i>  | Opereta                  | Custodio Fernández-Pintado, A.<br>Burgos Rizzoli, Javier de                           | Estela, E.<br>Cases Cases, G                              | 1936                |
| <i>Lo que enseñan las señoras (Las hay frívolas...)</i> | Historieta               | Vela, J.<br>Martínez Sierra, Enrique  | Alonso, Francisco   | 1936                |
| <i>Mari Eli</i>   | Sarsuela                 | Arniches Barrera, Carlos<br>Garay y Macua, Eloy                                       | Guridi, Jesús   | 1936                |
| <i>Mariuca</i>  | Sarsuela                 | Fernández Varo, Julio   | Martínez, Pedro   | 1936                |
| <i>Noche de novios, La</i>                              | Sarsuela                 | Morante Borrás, Jesús   | Medina Ferrer, José                                       | 1936                |

<sup>725</sup> Segons les fonts, els autors de la música són diferents.

<sup>726</sup> Estrenada el 28 de novembre de 1936.

<sup>727</sup> Estrenada l'octubre de 1936.



|  |                      |  |  |                        |
|--|----------------------|--|--|------------------------|
| <i>Princesa gitana, La</i>             | Revista              | Portillo, Eduardo del<br>Palacios Martín, Ángel                  | Duo Vital, A.                                    | 1936                   |
| <i>Príncipe de Schiras, El</i>         | Opereta              | Prada, F.  | Balaguer, F.                                     | 1936                   |
| <i>Rocío la Mejorana</i>               | Sarsuela             | Pérez Manglano, Julio<br>Reverter Aixeres, José                  | Estarelles Úbeda,<br>Vicente                     | 1936                   |
| <i>Romanza Eslava</i>                  | Opereta              | Lladó Dalmau, José   | Valls Biga, Ricardo<br>Boldu Ullés, Juan         | 1936                   |
| <i>Si te ves en la calle</i>           | Sainet               | Cárceles Cánovas,<br>Rosario                                     | Valls Biga, Ricardo<br>Boldu Ullés, Juan         | 1936                   |
| <i>Sor Navarra</i>                     | Sarsuela             | Muñoz Lorente, J.<br>Tejedor, Luís Francisco                     | Moreno Torroba,<br>Federico                      | 1936                   |
| <i>Sor Pilar</i>                       | Sarsuela             | Varona Trigueros, Jesús  | Liébanas Reyes,<br>Juan                          | 1936                   |
| <i>Tabernera del Puerto, La</i>        | sarsuela             | Romero, Federico<br>Federico Shaw, G.                            | Sorozábal, Pablo                                 | 1936                   |
| <i>Tarzán de les mones</i>             | No consta            | Bonavia Panyella,<br>Salvador                                    | Martínez Valls, Rafel                            | 1936                   |
| <i>Tocas, Las</i>                      | Passatemp<br>s       | Muñoz Román Galindo,<br>José<br>González del Castillo,<br>Emilio | Alonso, Francisco                                | 1936                   |
| <i>Truco, El</i>                       | Humorada             | Custodio Fernández-<br>Pintado, A.<br>Moras Serrapi, Manuel      | Casas Casas, G.<br>Estela, E.                    | 1936                   |
| <i>Venganza del gaitero, La</i>        | Sarsuela             | Jiménez Barroso, Antonio<br>Serrano Pradas, Manuel<br>María      | Aroca Armona,<br>Fernando                        | 1936                   |
| <i>Virosta</i>                         | Sarsuela             | Aubert Port, Pedro   | Aubert Port, Pedro                               | 1936                   |
| <i>¡Todo por la Patria!</i>            | Sarsuela             | Gallardo Gutiérrez<br>Francisco                                  | Quesada, Angel Juan                              | 1937                   |
| <i>19 de Julio. Triunfo del pueblo</i> | Obra social          | Mundet Álvarez, Agustín  | Millà, Lluís                                     | 1937                   |
| <i>Ametralladoras, Las</i>             | Aventura             | Bertra Reyna, R.<br>Franco Padilla, S.                           | Barrera, Tomás<br>Bertran Reyna, R.              | 1937<br><sup>728</sup> |
| <i>Angustias, la de Graná</i>          | Sainet               | Ramírez García, Luis   | Codoñer Pascual, S.                              | 1937                   |
| <i>Chico del surtidor, El</i>          | No consta            | Beltrán, E.  | Báguena, J.M.                                    | 1937                   |
| <i>Incendiarias, Las</i>               | Bufonada             | García Muñoz, Carlos<br>Díaz<br>Manzaneque, Alfredo              | Ruiz de Azagra, J.<br>Casanova Caparrós,<br>José | 1937                   |
| <i>Joves i vells</i>                   | Un acte              | Fuentes, E.  | Ferrer, F.A,                                     | 1937                   |
| <i>Mari-Dolor</i>                      | Pròleg i<br>romances | Arozamena, Jesús María   | Cotarelo, Francisco                              | 1937                   |
| <i>Molinerica, La</i>                  | Revista              | Fanarraga Sanz, Agustín  | Alvarez Garcia, J.                               | 1937                   |
| <i>Numancia</i>                        | Sarsuela             | Alberti, Rafael<br>(adaptació d'una obra de<br>Cervantes)        | García Leoz, J.                                  | 1937                   |
| <i>Pais de las cosquillas, El</i>      | Paròdia              | Ramírez García, Luis   | Codoñer Pascual, S.                              | 1937                   |
| <i>Reportajes en acción</i>            | Revista              | Amich Bert, Josep<br>Montero, J.                                 | Duran Alemany, Joan                              | 1937                   |
| <i>Romanza Húngara</i>                 | Poema                | Mora Alsinella, Víctor   | Dotras Vila, Joan                                | 1937                   |
| <i>Tati... Tati</i>                    | Revista              | Álvarez Cienfuegos,<br>Alberto                                   | Ruiz Arquelladas, M.<br>i F.                     | 1937                   |
| <i>Torremocha y compañía</i>           | Revista              | Candela Gallego, Luís  | Ruiz Arquelladas, M.                             | 1937                   |

<sup>728</sup> Estrenada el 22 de juny de 1937.

|   |                               |   |  |      |
|---|-------------------------------|---|--|------|
|   |                               | Dicenta Alonso, Joaquín   | i F.   |      |
| <i>¡Gitana de mi alma!</i>                              | Sainet                        | Sanz Pascual, Apolinar<br>Pablo Orod, Francisco                                 | Barrera, Tomás<br>Sanz Vila, Enrique   | 1938 |
| <i>A reirse tocan</i>                                   | Apropósito                    | Ramos de Castro, F.   | Zarzoso Aguilar,<br>Ramón  | 1938 |
| <i>Amos del barrio, Los</i>                             | Sainet                        | Llabrés, P.<br>De Lerena, J.L.  | López Quiroga,<br>Manuel   | 1938 |
| <i>Fiebre de amor</i>                                   | Sarsuela                      | Aubert Pont, Pedro  | López Quiroga,<br>Manuel   | 1938 |
| <i>Gracia de Gracia, La o<br/>Por tu Cara bonita</i>    | Revista                       | Paso Cano, Antonio  | Luna, Pablo  | 1938 |
| <i>Hijas de mi vida</i>                                 | Vodevil                       | Gonzalez Alvarez,<br>Antonio<br>Huertas, José Antonio                           | Sama de Torres,<br>José  | 1938 |
| <i>Juguetes de Reyes</i>                                | Pasillo<br>lírico<br>infantil | Guillén Pedemonti, Emilio <sup>729</sup>  | Guillem Pedemonti,<br>Emilio   | 1938 |
| <i>Llaves de Barba Azul,<br/>Las</i>                    | Revista                       | Sertucha Ordeñana, José<br>Luis<br>Santonja Santonja, José                      | Bertran Reyna, M.  | 1938 |
| <i>Madre, La</i>  | Revista                       | Portillo, Eduardo M. del  | Sama de Torres,<br>José  | 1938 |
| <i>Mari Luz</i>   | Leyenda                       | Domenech, S.  | Braña, Pedro   | 1938 |
| <i>Me tiran las tablas</i>                              | Humorada                      | Zurita Zaldanas, Indalecio<br>Sala Caro, Salvador                               | Espinosa de los<br>Monteros, L.  | 1938 |
| <i>Mesón del Pato Rojo, El</i>                          | Opereta                       | Del Portillo, Eduardo M.  | Romo, Jesús  | 1938 |
| <i>Oro de ley</i>                                       | Sainet                        | Candela Gallego, Luís<br>Merino, M.<br>Góngora Ayustante,<br>Manuel de          | Moreno Torroba,<br>Federico  | 1938 |
| <i>Pepinillo y Garbancito en<br/>la Isla Misteriosa</i> | Conte                         | Miquelarena Regueiro,<br>Jacinto  | Moreno Torroba,<br>Federico  | 1938 |
| <i>Pichi, cadete provisional</i>                        | No consta                     | Sertucha, J.L.  | Font de Anta, José   | 1938 |
| <i>Por tu cara bonita</i>                               | Caprici                       | Borrás Bermejo, Tomás<br>Silva Aramburu, José<br>Paso Cano,<br>Antonio i Andrés | Luna, Pablo<br>(Acabada per M. Martinez<br>Faixa)  | 1938 |
| <i>Puesta del sol, La</i>                               | A propósito                   | Ramos de Castro,<br>Francisco   | Zarzoso Aguilar,<br>Ramon  | 1938 |
| <i>Ramo de la Fuensanta,<br/>El</i>                     | Sarsuela                      | Adame Martínez, Serafín<br>Santugini, L.  | Dotras Vila, Joan  | 1938 |
| <i>Retablo de Navidad, El</i>                           | Retable                       | Espinós Moltó, Víctor<br>Arozamena Berasategui,<br>J.M.D.                       | Cotarelo Romanos,<br>Francisco<br>Moreno Torroba,<br>Federico<br>Garbizu, Tomàs<br>García Leoz, J. | 1938 |
| <i>Rosa de Pasión</i>                                   | Sarsuela                      | Fernández de Cordoba,<br>J.J.<br>Sánchez de León, José                          | Mostazo, J.  | 1938 |
| <i>Son de la caracola, El<br/>o Toc del caracol</i>     | Sarsuela                      | Andrés Cabrelles, Ramón   | Asensi, M.   | 1938 |
| <i>Usted es mi hombre</i>                               | Fantasia                      | García Bengoa, Manuel   | Millán Picazo,<br>Valeriano  | 1938 |
| <i>¡Que se diga por la radio!</i>                       | Revista                       | Gonzalez del Castillo,<br>Emilio  | Alonso, Francsico  | 1939 |

<sup>729</sup> Comandant d'Infanteria i autor de la lletra del Himno Oficial de la Legión.

|  |                          |  |  |                        |
|--|--------------------------|--|--|------------------------|
|  |                          | Muñoz Roman Galindo, José  |  |                        |
| <i>Bengala, La</i>                                       | Sarsuela                 | Paso, Alfonso  | Guerrero, Francisco  | 1939                   |
| <i>Caballero del amor, El</i>                            | Musical                  | De la Prada, J. A.   | Dotras Vila, Joan  | 1939                   |
| <i>Chao</i>  | Drama líric<br>missional | De Lamamie de Clairac,<br>Juan   | Arregui, Vicente   | 1939                   |
| <i>Cucandas, Las</i>                                     | Sarsuela<br>còmica       | Eizaga y Otañés, José  | Iruretagoyena,<br>Tomás F.                                       | 1939<br><sup>730</sup> |
| <i>Currito de la Cruz</i>                                | Sarsuela                 | Aramburu, J. S.  | Luna, Pablo  | 1939                   |
| <i>Familia de Morcillo o<br/>Víctima del Fandangulli</i> |                          | Paso Cano, Antonio<br>Paso Andrés, Manuel<br>González del Toro,<br>Ricardo | Ulierne Bernal, E.   | 1939                   |
| <i>Flauta de Bartolo, La</i>                             | Sarsuela                 | Povedano Arizmendi,<br>Enrique   | Carrascosa Guervos,<br>F.  | 1939                   |
| <i>Gata encantada, La o<br/>Flor de cerezo</i>           | Sense<br>definició       | Aramburu, J.S.<br>Tallaeche, J.  | Luna, Pablo  | 1939                   |
| <i>Lo que fue de la Dolores</i>                          | Sarsuela                 | Acevedo Baron, José M.   | Padilla, José  | 1939                   |
| <i>Lunares, Los</i>                                      | Revista                  | Paso Diaz, Antonio<br>Molina Moreno, José M.                               | Gomez Muñoa, E.<br>Ruiz de Azagra, J.                            | 1939                   |
| <i>Maleficio, El</i>                                     | Sarsuela                 | Alvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín                                     | MorenoTorroba,<br>Federico                                       | 1939                   |
| <i>Malibú</i>  | Opereta                  | Navarrete Monteserin,<br>Fernando<br>Ponte, Julio                          | Porta, Milagros  | 1939                   |
| <i>Maña Florida o<br/>Los Cucandas</i>                   | Sarsuela<br>còmica       | Eizaga Otañés, José  | Fernández<br>Iruretagoyena, T.                                   | 1939                   |
| <i>María Magdalena</i>                                   | Sarsuela                 | Valverde, Salvador   | López Quiroga,<br>Manuel   | 1939                   |
| <i>Marido de Socorro, El</i>                             | Revista                  | Garrido González, José<br>Luis<br>Zaragoza Verdura,<br>Manuel              | Ribera, Sigfrido<br>Irueste German, José<br>M.<br>Ribera, Julian | 1939                   |
| <i>Mas allá de los luceros</i>                           | Comèdia<br>musical       | Salvador, Jose M.  | Galan Bergua,<br>Demetrio<br>Sapetti, Enrique                    | 1939                   |
| <i>Mi marido está en peligro</i>                         | Revista                  | Massa Perez, Pedro<br>Milla y Alonso,<br>Fernando de la                    | Montorio, Daniel   | 1939                   |
| <i>Mi martirio</i>                                       | Revista                  | Paso Díaz, Antonio<br>Paso Diaz, Enrique                                   | Martinez Faixa, M.<br>Martinez Molla, José                       | 1939                   |
| <i>Mil ochocientos</i>                                   | Opereta                  | Santos Carrion, Julian   | Santos Carrion,<br>Julian  | 1939                   |
| <i>Monte Carmelo</i>                                     | Sarsuela                 | Romero, Federico<br>Fernández Shaw, Carlos                                 | Moreno Torroba,<br>Federico                                      | 1939                   |
| <i>Mujer que anda de<br/>noche, La</i>                   | Sarsuela                 | Pinto Maestro, Jose  | Alonso González,<br>Odon   | 1939                   |
| <i>Natalia de los Galanes</i>                            | Sarsuela                 | Cervera Plasencia, José  | Codoñer Pascual, S.  | 1939                   |
| <i>Ondas azules</i>                                      | Revista                  | Llaneza Iglesias, Manuel   | Ortega, Francisco<br>Esteban                                     | 1939                   |
| <i>Pachín detective</i>                                  | Conte                    | Fernández Olea,<br>Salvador  | Gordillo, M.   | 1939                   |

<sup>730</sup> Dedicada a los mutilados de guerra. Estrenada en el Teatro Bretón de los Herreros de Logroño el 20 de abril de 1939, Año de la Victoria, por la CLA en Homenaje al Ejército y a beneficio de Frentes y Hospitales. T/.35.382

|  |                            |  |   |                     |
|--|----------------------------|--|---|---------------------|
| <i>Pájara pinta, La</i>  | Opereta                    | Aranda Carreras, Luís<br>Armiñán, Luís de                          | González Arijita, C.                            | 1939                |
| <i>Palemón</i>   | Comèdia lírica             | Benach Ramos, Luís<br>Benach Ramos, Emilio                         | Benach Ramos, Eduardo                           | 1939                |
| <i>Pandilla española, La</i>   | A propósito                | Pérez García, Luís   | Bruño González, Jesús                           | 1939                |
| <i>Pastorcillos de Belén, Los</i>  | Comèdia                    | Bonavía Panyella,<br>Salvador León, R.D.                           | Martínez Valls, Rafel                           | 1939                |
| <i>Pastors cantaires de Betlem, Els</i>                                      | Sarsuela                   | Abarcat Bosch, Juan  | Abarcat Bosch, Juan                             | 1939                |
| <i>Pepa la Guapa</i>   | Sarsuela                   | Prada Delgado,<br>José Andrés de                                   | Codina, Salvador                                | 1939                |
| <i>Pequeños caballeros del Dragón, Los o El sueño de un soldado de plomo</i> | Comèdia musical per a nens | Petit Freixas, Josep M.  | Freixas, Narcisa                                | 1939                |
| <i>Princesa de los cabellos de oro, La</i>                                   | Comèdia musical            | Bonavía Panyella,<br>Salvador León, R. de                          | Martínez Valls, Rafel                           | 1939                |
| <i>Quién te puso petenera, o Una copla hecha mujer</i>                       | Opereta                    | Silva Aramburu, José   | Luna, Pablo                                     | 1939                |
| <i>Rambla de fin de siglo, La</i>  | Sainet                     | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo                   | Sorozabal, Pablo                                | 1939                |
| <i>Rosa, la pantalonera</i>  | Sainet                     | López de Lerena y Fraile, José<br>Llabrés Rubio, Pedro             | Alonso, Francisco                               | 1939 <sup>731</sup> |
| <i>Rosas de España</i>   | Sarsuela                   | Mauri Martínez, Salvador   | Casas Casas, G.                                 | 1939                |
| <i>Ruta al Imperio</i>   | Revista                    | Souto Feijoo, Alfredo  | Souto Feijoo, Alfredo                           | 1939                |
| <i>Santo inocente, El</i>  | Apropósito                 | Arozamena, J.M.D.<br>Cuberta, Juan<br>Cotarelo, F.                 | González Bastida, J. M. i Ramón                 | 1939                |
| <i>Se ha perdido una vedette</i>   | Revista                    | Silva Aramburu, José   | Dotras Vila, Joan                               | 1939                |
| <i>Siciliana</i>   | Revista                    | Pons Ferrer, Juan<br>Fernández Palomero,<br>Manuel                 | Daniel, E.                                      | 1939                |
| <i>Soleá la cantaora</i>   | Sarsuela                   | Melgarejo Fernández,<br>Rafael                                     | Salas, Manuel                                   | 1939                |
| <i>Soy una mujer fatal</i>   | Revista                    | Lapena Casañas, Alfonso<br>Blanco, Leandro                         | Martínez Valls, Rafel                           | 1939                |
| <i>Sueño de colorines</i>  | Revista                    | Eizagua Otañés, José   | Ábalos, P.<br>Ruiz, A.                          | 1939                |
| <i>Tripas del teatro, Las</i>  | Sarsuela                   | Arozamena Berasategui,<br>J.M.<br>Puente García Arraiz,<br>José V. | Irueste Germán, José M.<br>Ribera Ott, Sigfredo | 1939                |
| <i>Una mujer de Madrid (Cuando el asedio de Huesca)</i>                      | Pasillo                    | García Rojo, Jaime   | Lozano Alfaro,<br>Antonio                       | 1939                |
| <i>¡Gitanos!</i>   | Sarsuela                   | Paz Abellería, Luis  | Paz Abellería, Luis                             | 1940                |
| <i>Alhambra</i>  | No consta                  | Díaz Giles, F.   | De Sevilla, L.F./<br>Prada, F.                  | 1940                |
| <i>De mi pueblo, Las</i>   | Entremès                   | Gonzalez del Toro,<br>Ricardo Burgos Rizzoli,<br>Javier de         | Barta Gale, Luis<br>Monterde, B.B.              | 1940                |

<sup>731</sup> Año de la Victoria, nom que es faria constar qualsevol document, carta, obra....

|   |                 |  |  |      |
|---|-----------------|--|--|------|
| <i>Enamorada del silencio, La</i>                   | No consta       | Almunia, J.L.  | Báguena, J.M.  | 1940 |
| <i>Funsi3n. La</i>                                  | Entremès        | Moreno Dueñas, Antonio   | Moreno Dueñas, Antonio                                   | 1940 |
| <i>Glorias y cantares</i>                           | Comèdia lírica  | Bastard Estevan, Emilio<br>Tenorio Bernal, Miguel<br>Leon Montoro, Alejo                       | Villacañas Sastre, Manuel                                | 1940 |
| <i>Guapa de Carrascal, La</i>                       | Sarsuela        | Lucio Pérezs, José de<br>Arniches Barrera, Carlos  | Cabas Quiles, José<br>Alonso, Francisco                  | 1940 |
| <i>Hada Caperucita</i>                              | Fantasia lírica | Tomás Ibañez, Alejandro  | Prat Sánchez, Alberto                                    | 1940 |
| <i>Hijo de Abul-Tad3n, El</i>                       | Sarsuela        | Laborda Murillo, Ángel<br>Llabrés Rubio, Pedro   | Garcia Bernalt, J.<br>Montorio, Daniel                   | 1940 |
| <i>Juan Bravo</i>                                   | Sarsuela        | Pons Ferrer, Juan<br>Rodríguez Arias, Eugenio  | Casademunt<br>Busquets, Cassià                           | 1940 |
| <i>Juan Moncada</i>                                 | Sarsuela        | Morales Acevedo, Emilio  | Acevedo, Emilio  | 1940 |
| <i>Lucerito gitano</i>                              | No consta       | Perell3  | Montorio, Daniel   | 1940 |
| <i>María Jesús</i>                                  | Sarsuela        | Aguilera Bernabé,<br>Antonio   | Celdran, Antonio   | 1940 |
| <i>Marino doctor, El</i>                            | Sarsuela        | Ximena Fuster, Sebastián   | Ximena Fuster,<br>Sebastián                              | 1940 |
| <i>Marinos del amor, Los</i>                        | Comèdia musical | Jackson Pérez, Fernando  | Lezaga Puchol J.M.<br>Gravina Castelli,<br>Fernando      | 1940 |
| <i>Marquesito, El o<br/>Las apariencias engañan</i> | Sainet          | Silva Aramburu, José<br>Llabrés Rubio, Pedro   | Magenti, L.  | 1940 |
| <i>Método Pin, El</i>                               | Sarsuela        | Ruiz Aguirre, Manuel   | Martín Vidal, José<br>Fernandez Olea,<br>Salvador        | 1940 |
| <i>Mocita de plata, La</i>                          | Sarsuela        | Armiñan Adrizola, Luis<br>de<br>Aranda Carrera, Luis   | Gonzalez Arijita. C.                                     | 1940 |
| <i>Moza del carrascal, La</i>                       | Sarsuela        | Fernández Bayot, José  | Puig Hernández,<br>Ramon<br>Estarelles Úbeda,<br>Vicente | 1940 |
| <i>Moza del Coitadiño, La</i>                       | Sarsuela        | Torrado, Estrada, Adolfo<br>Aizpuru Maristany,<br>Francisco<br>Barallobre Baldrich,<br>Antonio | Rebollo, M.  | 1940 |
| <i>Moza del lugar, la</i>                           | Sarsuela        | Chacel Flores, Francisco   | Carreras Llambies,<br>Bartolomé                          | 1940 |
| <i>Mujeres a la medida</i>                          | Comèdia musical | Paso Diaz, Antonio<br>Molina Moreno, José M.<br>Paso Díaz Enrique                              | Forns i Quadra, J.                                       | 1940 |
| <i>Negocio a la fuerza</i>                          | Sainet          | Cruz López, Rafel  | Castellanos Gomez,<br>Carlos                             | 1940 |
| <i>Niña de bronce, La</i>                           | Sarsuela        | Prada Delgado, Jose<br>Andres de   | Codina, Salvador   | 1940 |
| <i>Niña de Santa María, La</i>                      | Joguina         | Espinosa Arias, José<br>Aparicio Mariñelarena, A.  | Ortiz de Villajos,<br>Angel                              | 1940 |
| <i>Ole mi niña</i>                                  | Sainet          | Paz Abelleira, Ángel   | González Catoyra,<br>Jenaro                              | 1940 |
| <i>Padre Castañuelas, El</i>                        | Comèdia musical | Ramos de Castro,<br>Francisco  | Montorio, Daniel   | 1940 |
| <i>Palleter, El</i>                                 | Sarsuela        | San Emeterio Domingo,<br>José  | Ruíz Baquero,<br>Ricardo                                 | 1940 |

|  |                   |   |                                |      |
|--|-------------------|---|--------------------------------|------|
| <i>Pañuelo de crespón</i>                        | Sainet            | López de Lerena, José<br>Llabrés Rubio, Pedro | Alonso, Francisco              | 1940 |
| <i>Papa casi</i>                                 | Sainet            | Paz Abelleira, Ángel                          | Paz Abelleira, Luís i<br>Jesús | 1940 |
| <i>Penalty</i>                                   | Comèdia<br>lírica | Ramos de Castro,<br>Francisco                 | Guerrero, Jacinto              | 1940 |
| <i>Pepe Montes</i>                               | Sarsuela          | López Nuñez, Juan<br>García Sicilia, Luís     | Moreno Pavón, Justo            | 1940 |
| <i>Rancho de los Rosales,<br/>El</i>             | Sarsuela          | Mantua, Gaston A.                             | Morera, Enric                  | 1940 |
| <i>Retablo aragonés</i>                          | Espectacle        | Gil López, Ildfonso                           | Mingote, Angel                 | 1940 |
| <i>Siete Dolores de María<br/>Santísima, Los</i> | Sarsuela          | Cavero, Julián                                | Mensa Fàbregas,<br>José        | 1940 |
| <i>Un seguro en<br/>"La Milenaria"</i>           | Sarsuela          | Puig Busquets, Natividad                      | Argilaga García,<br>Joaquín    | 1940 |
| <i>Un tenor de recambio</i>                      | Sarsuela          | Caudet Pérez, Juan                            | Codoñer Pascual, S.            | 1940 |

## ANNEX 2

**RELACIÓ DE FILMS DE SARSUELA**

Per a la classificació dels films rodats sobre arguments de sarsuela s'han fet les següents agrupacions:

Sense cap número: adaptació cinematogràfica de la sarsuela.

1. No implica que el film segueixi l'argument del llibret líric, sinó que també hi ha una sarsuela del mateix nom escrita abans de la realització del film.
2. Film que conté fragments lírics, de sarsueles.
3. Només coincideix el títol, però no tenen res a veure.
4. Paròdia de sarsueles.

| TÍTOL                                     | LLIBRET  | MÚSICA                  | DIRECTOR/A               | ANY  |
|---|--|-------------------------|--------------------------|------|
| <i>¡A la orden, mi coronel!</i>           | Díaz de Escobar, Narciso Urbano, Ramón A.                | Cabas Galván, José      | Roeset, Julio            | 1920 |
| <i>¡Bruja, más que bruja! (4)</i>         | Fernán Gómez, Fernando                                   | Bernaola, Carmelo       | Fernán Gómez, Fernando   | 1975 |
| <i>¡Centinela, alerta!</i> <sup>732</sup> | Arniches, Carlos Quintana, Félix                         | Serrano, José           | Gremillon, Jean          | 1936 |
| <i>¡De los cuarenta p'arriba...!</i>      | Granada, José M <sup>a</sup> de                          | Rosillo, Ernesto        | Roeset, Julio            | 1917 |
| <i>¡Viva mi niña!</i>                     | Jackson Cortés, Eduardo                                  | Rubio, Ángel            | Saez de la Corona, Ángel | 1900 |
| <i>Agustina de Aragón (1)</i>             | Mas i Prat, Benito Gómez, Sebastián De Torres, Francisco | Mariani, Luis M.        | Rey, Florián             | 1928 |
| <i>Alegría de la huerta, La</i>           | García Álvarez, Enrique Paso Cano, Antonio               | Chueca, Federico        | Quadreny, Ramon          | 1939 |
| <i>Alegría del batallón, La</i>           | Arniches, Carlos Quintana, Félix                         | Serrano, José           | Thous, Maximiliano       | 1925 |
| <i>Alegría que passa, L'</i>              | Rusiñol, Santiago  | Morera, Enric           | Micón, Sabino A.         | 1930 |
| <i>Alma de Dios</i>                       | Arniches, Carlos García Álvarez, Enrique                 | Serrano, José           | Noriega, Manuel          | 1923 |
| <i>Alma de Dios</i>                       | Arniches, Carlos Quintana, Félix                         | Serrano, José           | Iquino, Ignacio F.       | 1941 |
| <i>Alma de la copla, El</i>               | Quintero, Antonio Guillén, Pascual                       | Castellanos, Carlos     | Ballesteros, Pío         | 1964 |
| <i>Alma Rifeña o Sangre Española (1)</i>  | Palomares del Pino, Francisco                            | López del Toro, Emilio  | Buchs, José              | 1922 |
| <i>Amantes de Teruel, Los (1)</i>         | Hartzenbusch, J.E.                                       | Bretón, Tomás           | Baños, Ricard de         | 1911 |
| <i>Amapolas</i>                           | Arniches, Carlos Lucio, Celso                            | López Torregrosa, Tomás | Martín, José             | 1925 |
| <i>Amaya</i> <sup>733</sup>               | Navarro Villoslada, Francisco                            | Guridi, Jesús           | Marquina, Luis           | 1952 |

<sup>732</sup> Versió de *La alegría del batallón*, de Carlos Arniches i José Serrano.

<sup>733</sup> Jesús Guridi la qualificà d'òpera.

|  |  |   |                                      |      |
|--|--|---|--------------------------------------|------|
| <i>Amigo del Alma</i> <sup>734</sup>   | De Torres, Francisco<br>Cruselles, Carlos                    | Giménez,<br>Jerónimo<br>Vives, Amadeu       | Casa Escobar                         | 1900 |
| <i>Amigo del alma, El</i>  | De Torres, Francisco<br>Cruselles, Carlos                    | Giménez,<br>Jerónimo<br>Vives, Amadeu       | Baños, Ricard<br>de                  | 1912 |
| <i>Amor andaluz</i> <sup>735</sup>   | Rodríguez Flores,<br>Ricardo                                 | Díez Peydró,<br>Vicente                     | Baños, Ricard<br>de<br>Marro, Albert | 1913 |
| <i>Amor de Campesino</i>   | Díaz Castro, Ricardo y<br>Carlos                             | Ortega Luna,<br>Rafael                      | Pitarch, José                        | 1923 |
| <i>Amor gitano</i>   | Fernández Arreo,<br>Antonio                                  | San José,<br>Teodoro                        | Chomón,<br>Segundo de                | 1906 |
| <i>Amor gitano</i>   | Fernández Arreo,<br>Antonio                                  | San José,<br>Teodoro                        | Benavides,<br>Alfonso                | 1936 |
| <i>Amor que mata (1)</i>   | Aldama, Santos<br>Galván, Isidro                             | Yust, Ricardo                               | Gelabert,<br>Fructuós                | 1908 |
| <i>Amor solfeando, El o El<br/>profesor de mi mujer<br/>(L'amour chanté) (2)</i>             | Segarra, Josep M.<br>(lletra de les cançons)                 | Vives, Amadeu<br>(música de les<br>cançons) | Floreay, Robert                      | 1929 |
| <i>Anillo de hierro, El</i> <sup>736</sup>   | Zapata, Marcos   | Marqués, Pere<br>Miquel                     | Saez de la<br>Corona, Ángel          | 1900 |
| <i>Año pasado por agua, El</i><br><sup>737</sup>   | De la Vega, Ricardo  | Chueca,<br>Federico                         | Saez de la<br>Corona, Ángel          | 1900 |
| <i>Aparecidos, Los</i>   | Arniches, Carlos<br>Lucio, Celso                             | Fernández<br>Caballero,<br>Manuel           | Buchs, José                          | 1927 |
| <i>Aplech del Remei, L'</i>  | Clavé i Camps, Josep<br>Anselm                               | Clavé i Camps,<br>Josep Anselm              | Gual, Adrià                          |      |
| <i>Arlequines de seda y oro,<br/>Los</i>   | Amich Bert, Josep<br>Castellví, Josep M.<br>Oliveros, Armand | Rosselló, Isidre<br>Aulí Padrós,<br>Joan    | Baños, Ricard<br>de                  | 1918 |
| <i>Auca del senyor Esteve, L'<br/>(1)</i>  | Rusiñol, Santiago<br>(adaptació d'Adrià<br>Gual)             | Morera, Enric                               | Argilés, Lucas                       | 1929 |
| <i>Aventuras de Max y Mino,<br/>Las o<br/>¡Que tontos son los<br/>sabios!</i> <sup>738</sup> | Arniches, Carlos<br>Jackson Veyán, José                      | Calleja, Rafael                             | Desconegut                           | 1914 |
| <i>Baixant de la Font del Gat</i>  | Moreno Pal-li  | Cordon Soler,<br>Joan                       | Baños, Ricard<br>de                  | 1910 |
| <i>Baixant de la Font del gat</i>  | Amich Bert, Josep<br>Mantua, Cecília A.                      | Morera, Enric                               | Amich Bert,<br>Josep                 | 1927 |
| <i>Balada de la luz, La</i> <sup>739</sup>   | Sellés, Eugenio  | Vives, Amadeu                               | Saez de la<br>Corona, Ángel          | 1900 |
| <i>Barraques, Les o<br/>Una tragedia de la huerta</i>  | Escalante, Eduardo   | Díez Peydró,<br>Vicente                     | Roncoroni,<br>Mario                  | 1925 |
| <i>Barraqueta del Nano, La</i><br><sup>740</sup>   | Barchino, Paco   | Barcino, Paco                               | Andreu<br>Moragas, Joan              | 1921 |
| <i>Bejarana, La</i>  | Fernández Ardavín,   | Serrano, José                               | Fernández                            | 1926 |

<sup>734</sup> Només el fragment d'escenes de platja inserides a la sarsuela.

<sup>735</sup> L'argument és idèntic a la sarsuela *Carceleras*.

<sup>736</sup> Romança de la sarsuela.

<sup>737</sup> Fragment de la sarsuela, Duo dels paraigües.

<sup>738</sup> Només el fragment fílmic inserit a la sarsuela.

<sup>739</sup> Fragment de la sarsuela.

<sup>740</sup> Ídem.



|   |  |  |  |      |
|---|--|--|--|------|
|   | Luis   | Alfonso,<br>Francisco  | Ardavín,<br>Eusebio                                      |      |
| <i>Bohemios</i>                           | Perrín Guillermo<br>De Palacios, Miguel              | Vives, Amadeu  | Baños, Ricard  | 1905 |
| <i>Bohemios</i>                           | Perrín Guillermo<br>De Palacios, Miguel              | Vives, Amadeu  | Elias,<br>Francisco                                      | 1937 |
| <i>Bohemios</i>                           | Perrín Guillermo<br>De Palacios, Miguel              | Vives, Amadeu  | Orduña, Juan<br>de                                       | 1968 |
| <i>Bruja, La</i>                          | Ramos Carrión, Miguel                                | Chapí, Ruperto   | Thous,<br>Maximiliano                                    | 1923 |
| <i>Canción del día, La (2)</i>            | Muñoz Seca, Pedro<br>Pérez Fernández,<br>Pedro       | Guerrero,<br>Jacinto   | Samuelson.<br>G.B.                                       | 1929 |
| <i>Canción del olvido, La</i>             | Romero, Federico<br>Fernandez Shaw,<br>Guillermo     | Serrano, José  | Orduña, Juan<br>de                                       | 1968 |
| <i>Capote de paseo, El</i> <sup>741</sup> | López Silva, José<br>Jackson Veyán, José             | Chueca,<br>Federico  | De Arpe,<br>Carlos                                       | 1927 |
| <i>Caramelles, Les (1)</i>                | Iglesias, Ignasi                                     | Morera, Enric  | Amich Bert,<br>Josep                                     | 1929 |
| <i>Carceleras</i>                         | Rodríguez Flores,<br>Ricardo                         | Díez Peydró,<br>Vicente                                      | Chomón,<br>Segundo de                                    | 1910 |
| <i>Carceleras</i>                         | Rodríguez Flores,<br>Ricardo                         | Díez Peydró,<br>Vicente                                      | Buchs, José  | 1922 |
| <i>Carceleras</i>                         | Rodríguez Flores,<br>Ricardo                         | Díez Peydró,<br>Vicente                                      | Buchs, José  | 1932 |
| <i>Cascabeles, Los</i>                    | Mundet Alvarez, Agustí<br>Firmat Nogueras,<br>Agustí | Ferrer Vidal,<br>Josep                                       | Baños, Ricard<br>de                                      | 1915 |
| <i>Cascabeles, Los</i> <sup>742</sup>     | Mundet Alvarez, Agustí<br>Firmat Nogueras,<br>Agustí | Ferrer Vidal,<br>Josep                                       | Empresa Jaime<br>Firmat                                  | 1915 |
| <i>Caserío, El</i>                        | Romero, Federico<br>Fernández Shaw,<br>Guillermo     | Guridi, Jesús  | Orduña, Juan<br>de                                       | 1971 |
| <i>Certamen nacional</i> <sup>743</sup>   | Perrín, Guillermo<br>De Palacios, Miguel             | Nieto, Manuel  | Saez de la<br>Corona,<br>Ángel                           | 1900 |
| <i>Chavala, La</i>                        | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos       | Chapí, Ruperto   | Marro, Albert  | 1914 |
| <i>Chavala, La</i>                        | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos       | Chapí, Ruperto   | Rey, Florián   | 1925 |
| <i>Chicos de la escuela, Los</i>          | Arniches, Carlos<br>Jackson Veyán, José              | López<br>Torregrosa,<br>Tomás<br>Valverde,<br>Joaquín (fill) | Rey, Florián   | 1925 |
| <i>Claveles, Los</i>                      | Fernández de Sevilla,<br>Luis<br>Carreño, Anselmo C. | Serrano, José  | Ontañón,<br>Santiago<br>Fernández<br>Ardavín,<br>Eusebio | 1935 |

<sup>741</sup> Refosa de l'obra *Los arrastraos*

<sup>742</sup> Només el fragment del malson inclosa dins la sarsuela.

<sup>743</sup> Només el fragment de la sarsuela.

|   |   |                                   |                                      |      |
|---|---|-----------------------------------|--------------------------------------|------|
| <i>Claveles, Los</i>                                  | Fernández de Sevilla, Luis<br>Carreño, Anselmo C.                               | Serrano, José                     | Lluch, Miquel                        | 1960 |
| <i>Corte de Faraón, La (4)</i>                        | Perrín, Guillermo<br>Palacios, Manuel   | Lleó, Vicent                      | García Álvarez, José Luis            | 1985 |
| <i>Curro Vargas</i>                                   | Paso, Manuel<br>Dicenta, Joaquín  | Chapí, Ruperto                    | Buchs, José                          | 1923 |
| <i>De Aragón, Los o La gloria del Moncayo</i>         | Lorente, Juan José  | Serrano, Jose                     | Parellada, José                      | 1940 |
| <i>Del Soto del Parral, La</i>                        | Fernández de Sevilla, Luis<br>Carreño, Anselmo C.                               | Vert, Juan<br>Soutullo, Reveriano | Artola, León                         | 1928 |
| <i>Diego Corrientes</i>                               | Gutiérrez de Alba, José<br>María  | De Souza, Ramón                   | Marro, Albert                        | 1914 |
| <i>Diego Corrientes</i>                               | Gutiérrez de Alba, José<br>María  | De Souza, Ramón                   | Buchs, José                          | 1924 |
| <i>Diego Corrientes</i>                               | Gutiérrez de Alba, José<br>María (adaptació de Juan López Núñez i Germán López) | Ferrés, Ramon                     | Iquino, Ignacio (Ferrés)             | 1936 |
| <i>Diego Corrientes (1)</i>                           | Isasi Isasmendi, Antonio<br>Comerón, Lluís J. Illa, Jordi                       | Montsalvatge, Xavier              | Isasi Isasmendi, Antonio             | 1959 |
| <i>Dolores, La</i>                                    | Feliu i Codina, Josep   | Bretón, Tomás                     | Giménez, Enric<br>Gelabert, Fructuós | 1908 |
| <i>Dolores, La</i>                                    | Feliu i Codina, Josep   | Bretón, Tomás                     | Thous, Maximiliano                   | 1924 |
| <i>Dolores, La</i>                                    | Feliu i Codina, Josep   | Bretón, Tomás                     | Neville, Edgar<br>Rey, Florián       | 1939 |
| <i>Dolorettes</i>                                     | Arniches, Carlos<br>Asensio Mas, R.   | Vives, Amadeu<br>Quisland, Manuel | Buchs, José                          | 1924 |
| <i>Dolorosa, La</i>                                   | Lorente, Juan José  | Serrano, José                     | Grémillon, Jean                      | 1934 |
| <i>Don Juan Tenorio (1)</i>                           | Zorrila, José   | Manent, Nicolau                   | De Baños, Ricard<br>Marro, Albert    | 1908 |
| <i>Don Juan Tenorio (1)</i>                           | Zorrila, José   | Manent, Nicolau                   | De Baños, Ricard<br>Marro, Albert    | 1921 |
| <i>Don Pedro el Cruel (1)</i>                         | Bertochi, Luigi   | Reparaz, Antonio                  |                                      |      |
| <i>Don Pedro el Cruel (1)</i>                         | Muñoz Seca, Pedro   | Saco del Valle, Arturo            | De Baños, Ricard<br>Marro, Albert    | 1911 |
| <i>Don Quintín el amargao o Quien siembra vientos</i> | Arniches, Carlos<br>Estremera, Antonio  | Guerrero, Jacinto                 | Noriega, Manuel                      | 1926 |
| <i>Don Quintín el amargao o Quien siembra vientos</i> | Arniches, Carlos<br>Estremera, Antonio  | Guerrero, Jacinto                 | Marquina, Luis<br>Buñuel, Luis       | 1935 |
| <i>Doña Francisquita</i>                              | Romero, Federico<br>Fernández Shaw, Guillermo                                   | Vives, Amadeu                     | Benhrendt, Hans                      | 1934 |
| <i>Doña Francisquita</i>                              | Romero, Federico<br>Fernández Shaw, Guillermo                                   | Vives, Amadeu                     | Vadja, Ladislao                      | 1952 |
| <i>Duo de La Africana, El</i>                         | Echegaray, Miguel   | Fernández Caballero,              | De Baños, Ricard                     | 1905 |

|   |   |  |                          |      |
|---|---|--|--------------------------|------|
|   |   | Manuel   |                          |      |
| <i>Dúo de La Africana, El</i> <sup>744</sup>                | Echegaray, Miguel   | Fernández Caballero, Manuel  | Saez de la Corona, Ángel | 1900 |
| <i>Eclipse de sol, El</i>                                   | Chacón  | Cotó, Albert   | Gelabert, Fructuós       | 1905 |
| <i>Entre barracas</i>                                       | Andrés Vázquez, Lorenzo<br>López Agudín, Pablo<br>Pérez Rodríguez, Ángel                | Vives, Amadeu  | Ligero, Luis             | 1949 |
| <i>Entre naranjos</i>                                       | Royo León, José<br>(adaptació per a sarsuela amb autorització de Vicente Blasco Ibáñez) | Santonja, Miguel   | Marro, Albert            | 1918 |
| <i>Esperanza</i>  | Ramos Carrión, Miguel   | Cereceda, Guillermo  | Ruíz Mirón, José         | 1929 |
| <i>Estrellas, Las</i>                                       | Arniches, Carlos  | Serrano, José Valverde, Joaquín  | Alonso, Luis R.          | 1928 |
| <i>Expiación, La o El esclavo</i>                           | De Eguilaz, Luis  | Sánchez Allú, Martín<br>Cepeda, Luis                                   | Chomón, Segundo de       | 1910 |
| <i>Farándula, La (2)</i>                                    | Luna, Pablo<br>Martínez Valls, Rafel<br>Godés, Pascual<br>Forns, Josep                  | Luna, Pablo<br>Martínez Valls, Rafel<br>Godés, Pascual<br>Forns, Josep | Momplet, Antonio         | 1934 |
| <i>Fea del olé, La o El querer de la Paloma</i>             | De Larra, Luis<br>Fernández Lepina, Antonio<br>Plañiol, Antonio                         | Lleó, Vicent   | Nin de Cardona, Federico | 1926 |
| <i>Fiesta de San Antón, La</i>                              | Arniches, Carlos  | López Torregrosa, Tomás  | Chomón, Segundo de       | 1910 |
| <i>Flor de España</i>                                       | De Granada, José M <sup>a</sup>   | Bretón, Mario  | Cortesina, Elena         | 1922 |
| <i>Flors de cingle</i>                                      | Iglesias, Ignasi  | Casademunt Busquets, Cassià  | Gaspar Serra, Josep      | 1909 |
| <i>Fotografías animadas o El Arca de Noé</i> <sup>745</sup> | Ruesga, Andres<br>Prieto, Enrique   | Chueca, Federico   | Desconegut               | 1897 |
| <i>Fridolín (1)</i>   | Gutierrez Roig, E.E.<br>Gabaldón de los Ríos, Luis, basat en un poema de Schiller       | Martínez Faixa, M.   | Gual, Adrià              | 1921 |
| <i>Frivolinas (El arco iris)</i> <sup>746</sup>             | Arniches, Carlos<br>Lucio, Celso<br>García Álvarez                                      | Valverde, Joaquín<br>López Torregrosa, Tomás                           | Carballo, Arturo         | 1926 |
| <i>Gatita blanca, La</i>                                    | Jackson Veyán, José<br>Capella Feliu, Jacinto   | Giménez, Jerónimo<br>Vives, Amadeu                                     | Baños, Ricard de         | 1905 |

<sup>744</sup> Només un fragment de la sarsuela.

<sup>745</sup> Només el fragment inclòs dins la sarsuela.

<sup>746</sup> Només és sarsuela la part *El arco iris*

|   |  |  |  |                     |
|---|--|--|--|---------------------|
| <i>Gato montés, El</i>                          | Penella Moreno,<br>Manuel                            | Penella Moreno,<br>Manuel  | Pi, Rosario                                | 1935                |
| <i>Gigantes y cabezudos</i>                     | Echegaray Eizaguirre,<br>Miguel                      | Fernández Caballero,<br>Manuel   | Rey, Florián                               | 1926                |
| <i>Gitanilla, La (1)</i>                        | Echegaray Eizaguirre,<br>Miguel                      | Chapí, Ruperto   | Gual, Adrià                                | 1914                |
| <i>Gitanilla, La (1)</i>                        | Echegaray Eizaguirre,<br>Miguel                      | Chapí, Ruperto   | Delgado, Fernando                          | 1940                |
| <i>Gloria (1)</i>                               | Partida González, Juan<br>Poyaot Varela,<br>Cayetano | Gisbert Casa,<br>Rafael  | Aznar, Adolfo                              | 1929                |
| <i>Golondrinas, Las</i>                         | Martínez Sierra,<br>Gregorio                         | Usandizaga,<br>José María  | Orduña, Juan de                            | 1968                |
| <i>Gorriones del patio, Los</i> <sup>747</sup>  | Cocat, Luis<br>Criado, Heliodoro                     | Contreras,<br>Eugenio  | Roncoroni,<br>Mario                        | 1926                |
| <i>Goyescas</i> <sup>748</sup>                  | Periquet, Fernando                                   | Granados,<br>Enric   | Perojo, Benito                             | 1942                |
| <i>Gracia y justicia (1)</i>                    | Mihura, Miguel<br>González, Ricardo                  | Penella,<br>Manuel   | Torremocha,<br>Julián                      | 1940                |
| <i>Granujas, Los</i>                            | Arniches, Carlos<br>Jackson Veyán, José              | Valverde,<br>Joaquín (fill)<br>López<br>Torregrosa,<br>Tomás                     | Delgado,<br>Fernando<br>Noriega,<br>Manuel | 1925                |
| <i>Grumete, El</i> <sup>749</sup>               | Garcia Gutiérrez,<br>Antonio                         | Arrieta, Emilio  | Saez de la<br>Corona, Ángel                | 1900                |
| <i>Guapos, Los o Gente Brava</i>                | Arniches, Carlos<br>Jackson Veyán José               | Giménez,<br>Jerónimo   | Chomón,<br>Segundo de                      | 1905                |
| <i>Guapos, Los o Gente Brava</i> <sup>750</sup> | Arniches, Carlos<br>Jackson Veyán José               | Giménez,<br>Jerónimo   | Noriega,<br>Manuel                         | 1923                |
| <i>Guerrilero, El</i>                           | Muñoz, Federico                                      | Arrieta, Chapí,<br>Fernández<br>Caballero i<br>Llanos, Antonio<br>Chapí, Ruperto | Buchs, José                                | 1930                |
| <i>Guzman el Bueno (1)</i>                      | Arnao, Antonio                                       | Bretón, Tomás  | Gelabert,<br>Fructuós                      | 1909                |
| <i>Hija del Mestre, La</i>                      | Tejera Ossavarry,<br>Santiago                        | Tejera<br>Ossavarry,<br>Santiago   | Monzón, Carlos<br>Luis                     | 1927 <sup>751</sup> |
| <i>Huésped del Sevillano, El</i>                | Luca de Tena,<br>Juan Ignacio                        | Guerrero,<br>Jacinto   | Del Campo,<br>Enrique                      | 1939                |
| <i>Huésped del Sevillano, El</i>                | Luca de Tena,<br>Juan Ignacio                        | Guerrero,<br>Jacinto   | Orduña, Juan de                            | 1968                |
| <i>Húsar de la guàrdia, El</i>                  | Perrín, Guillermo<br>De Palacios, Miguel             | Giménez,<br>Jerónimo   | Baños, Ricard                              | 1905                |

<sup>747</sup> El nom de la sarsuela és només *Loa gorriones*.

<sup>748</sup> Encara que està considerada com una òpera, per la tipologia pot entrar perfectament en aquest grup de films de gènere líric.

<sup>749</sup> Només la romança del grumet.

<sup>750</sup> *Los Guapos de la Vaquería del Parque* rodada per Fructuós Gelabert en 1905, no té res a veure amb la sarsuela, ja que va ser una paròdia filmada amb actors d'un fet real succeït a Barcelona el 7 de juny de 1905 que tingué per objectiu gastar una sonada broma al jovent de la societat barcelonina, que acudiren en gran nombre a una cita per a ser secretaris d'una senyora americana.

<sup>751</sup> La data d'estrena de la sarsuela va ser, segons diferents historiadors, el 1927, 1928 o 1930.

|   |  |                                |  |      |
|---|--|--------------------------------|--|------|
| <i>Ilustre fregona, La (1)</i>                            | Delgado, Sinesio<br>(segons l'obra de Miguel de Cervantes)                                       | Calleja, Rafael                | Pou, Armando   | 1927 |
| <i>Jai-Alai (1)</i>                                       | De la Cuesta, José<br>Vega, Ventura de la  | Alvira, José M <sup>a</sup>    | Quintana,<br>Ricardo R.                                | 1940 |
| <i>Juanito Tenorio</i>                                    | Granés, Salvador   | Nieto, Manuel                  | Gelabert,<br>Fructuós                                  | 1908 |
| <i>Judío polaco, El</i>                                   | Versió de "Los<br>Cascabeles"  |                                | De Baños,<br>Ricard                                    | 1915 |
| <i>Juicio oral, El</i>                                    | Perrín, Guillermo<br>De Palacios, Miguel   | Rubio, Ángel                   | Saez de la<br>Corona, Ángel                            | 1900 |
| <i>Lagarteranos, Los</i>                                  | De Vargas, Luis  |                                | Pou, Armando   | 1928 |
| <i>Madrid en el año dos mil</i>                           | Perrín, Guillermo<br>De Palacios, Miguel   | Nieto, Manuel<br>Rubio, Ángel  | Noriega,<br>Manuel                                     | 1925 |
| <i>Margot</i>   | Martínez Sierra, G.  | Turina, Joaquín                | Roesset, Julio   | 1916 |
| <i>María Antonia, la<br/>Caramba</i> <sup>752</sup>       | Fernández Ardavín,<br>Luis   | Moreno<br>Torroba,<br>Federico | Ruíz Castillo,<br>Antonio                              | 1950 |
| <i>María de la O</i>                                      | Valverde, Salvador<br>De León, Rafael<br>(adaptació guió de J.L.<br>Barbero i J. López<br>Rubio) | Quiroga,<br>Manuel             | Elías, Franciso  | 1936 |
| <i>Maruxa</i>   | Pascual Frutos, Luis   | Vives, Amadeu                  | Vorins, Henry  | 1924 |
| <i>Maruxa</i>   | Pascual Frutos, Luis   | Vives, Amadeu                  | Orduña, Juan<br>de                                     | 1968 |
| <i>Mesonera del Tormes, La<br/>(versió de La Dolores)</i> | Feliu i Codina, Josep  | Bretón, Tomás                  | Roesset, Julio   | 1919 |
| <i>Miguelón, el último<br/>contrabandista</i>             | Perez Soriano, Antonio   | Luna, Pablo                    | Aznar, Adolfo<br>Benhrendt,<br>Hans                    | 1931 |
| <i>Molinos de viento</i>                                  | Pascual, Frutos, Luis  | Luna, Pablo                    | Pi, Rosario  | 1937 |
| <i>Moros y cristianos</i>                                 | Cerdá, Elías<br>Thous Orts,<br>Maximiliano   | Serrano, José                  | Thous,<br>Maximiliano                                  | 1926 |
| <i>Mujer española, La</i> <sup>753</sup>                  | Capella, Jacinto<br>González Pastor,<br>Joaquín  | Foglietti, Luis                | Roncoroni,<br>Mario                                    | 1928 |
| <i>Muñecas, Las</i>                                       | Sancho Aguilar, Manuel   | Sancho<br>Aguilar, Manuel      | Roncoroni,<br>Mario                                    | 1926 |
| <i>Niña Pancha</i> <sup>754</sup>                         | Gil, Constantino<br>Romea, Julián  | Valverde,<br>Joaquín           | Saez de la<br>Corona, Ángel                            | 1900 |
| <i>Nit d'albaes</i>                                       | Guzman Guallor, José   | Giner, José                    | Thous,<br>Maximiliano                                  | 1925 |
| <i>Nit de Reys</i>  | Mestres, Apel·les  | Morera, Enric                  | Chomón,<br>Segundo (?)<br>per<br>Espectacles<br>Graner | 1906 |
| <i>Nobleza Baturra</i>                                    | Dicenta, Joaquín, (fill)   | Luna, Pablo                    | Rey, Florián   | 1926 |
| <i>Nobleza de alma</i>                                    | Moyrón, Eulogio<br>Mestres, Luis   | Muñoz,<br>Prudencio            | Revel, A.  | 1929 |
| <i>Noche de Reyes, La</i>                                 | Arniches, Carlos   | Serrano, José                  | Lucía, Luis  | 1948 |

<sup>752</sup> La sarsuela es diu només *La Caramba*

<sup>753</sup> El nom amb el que figura al Catálogo Lírico és el de *Una mujer española*.

<sup>754</sup> Fragment de la sarsuela.

|  |   |  |                                  |      |
|--|---|--|----------------------------------|------|
| <i>Patio de los naranjos, Los</i>                      | Pellicer, Julio<br>Fernández del Villar,<br>José                                      | Luna, Pablo  | Hernández Mir,<br>Guillermo      | 1926 |
| <i>Patria chica, La</i>                                | Álvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín  | Chapí, Ruperto   | Delgado,<br>Fernando             | 1943 |
| <i>Pepe Conde o El mentir<br/>de las estrellas (1)</i> | Muñoz Seca, Pedro<br>Pérez Fernández,<br>Pedro  | Vives, Amadeu  | López Rubio,<br>José             | 1941 |
| <i>Pepe- Hillo</i>                                     | Puente Brañas, Ricardo  | Cereceda,<br>Guillermo                                       | Buchs, José                      | 1928 |
| <i>Pícara molinera, La</i>                             | Torres del Álamo,<br>Ángel Asenjo, Antonio<br>(segons la novel·la<br>d'Alfonso Camín) | Luna, Pablo  | Klimosvky,<br>León               | 1954 |
| <i>Pobre Valbuena, El</i>                              | Arniches, Carlos<br>García Alvarez, Enrique   | Valverde;<br>Joaquín (fill)<br>López<br>Torregrosa,<br>Tomás | Chomón,<br>Segundo de<br>Fuster, | 1910 |
| <i>Pobre Valbuena, El</i>                              | Arniches, Carlos<br>García Alvarez, Enrique   | Valverde;<br>Joaquín (fill)<br>López<br>Torregrosa,<br>Tomás | Buchs, José                      | 1923 |
| <i>Pollo Tejada, El</i>                                | Arniches, Carlos<br>García Alvarez, Enrique   | Valverde,<br>Joaquín (fill)<br>Serrano, José                 | Togores, Josep                   | 1915 |
| <i>Puñao de rosas, El</i>                              | Arniches, Carlos<br>Mas, Asensio  | Chapí, Ruperto   | Chomón,<br>Segundo de            | 1910 |
| <i>Puñao de rosas, El</i>                              | Arniches, Carlos<br>Mas, Asensio  | Chapí, Ruperto   | Salvador,<br>Rafael              | 1923 |
| <i>Regalo de Reyes, El</i>                             | Arniches, Carlos  | Serrano, José  | Roesset, Julio<br>Buchs, José    | 1909 |
| <i>Reina mora, La</i>                                  | Álvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín  | Serrano, José  | Buchs, José                      | 1922 |
| <i>Reina mora, La</i>                                  | Álvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín  | Serrano, José  | Fernández<br>Ardavín,<br>Eusebio | 1936 |
| <i>Reina mora, La</i>                                  | Álvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín  | Serrano, José  | Alonso, Raul                     | 1954 |
| <i>Rejas y votos<br/>(2ª. Part de Carceleras))</i>     | Rodríguez Flores,<br>Ricardo  | Díez Peydro,<br>Vicente                                      | Salvador,<br>Rafael              | 1927 |
| <i>Relicario, El</i>                                   | Baños, Ricard de<br>Soler, Lluís<br>Mora, Víctor                                      | Padilla<br>Sánchez, José<br>Ferrés, Ramón                    | Baños, Ricard<br>de              | 1933 |
| <i>Revoltosa, La</i>                                   | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos  | Chapí, Ruperto   | Rey, Florián                     | 1925 |
| <i>Revoltosa, La</i>                                   | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos  | Chapí, Ruperto   | Díaz Morales,<br>José            | 1949 |
| <i>Revoltosa, La</i>                                   | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos  | Chapí, Ruperto   | Díaz Morales,<br>José            | 1963 |
| <i>Revoltosa, La</i>                                   | López Silva, José<br>Fernández Shaw,<br>Carlos  | Chapí, Ruperto   | Orduña, Juan<br>De               | 1968 |
| <i>Rey que rabió, El</i>                               | Ramos Carrión, Miguel   | Chapí, Ruperto   | Buchs, José                      | 1929 |

|  |  |   |  |      |
|--|--|---|--|------|
|  | Aza, Vital   |   |  |      |
| <i>Rey que rabió, El</i>   | Ramos Carrión, Miguel<br>Aza, Vital  | Chapí, Ruperto  | Buchs, José                                      | 1939 |
| <i>Risa del conejo, La</i> <sup>755</sup>  | Jackson Cortés,<br>Eduardo   | Gómez, Tomás  | Saez de la<br>Corona, Ángel                      | 1900 |
| <i>Rosario, la cortijera</i>   | Dicenta, José<br>Paso, Manuel  | Chapí, Ruperto  | Buchs, José                                      | 1923 |
| <i>Rosario, la cortijera</i>   | Dicenta, José<br>Paso, Manuel  | Chapí, Ruperto  | Artola, León                                     | 1935 |
| <i>Sangre y arena</i>  | Gonzalo Jover<br>Del Castillo, Emilio G.<br>(amb autorització de<br>Blasco Ibáñez) | Luna, Pablo<br>Marquina,<br>Pascual                         | Blasco Ibáñez,<br>Vicente<br>Baños, Ricard<br>de | 1918 |
| <i>Sol de Valencia</i>   | Hurtado, Andrés<br>Martínez Ribera, Lope   | Quirós, Vicente<br>Quiroga,<br>Manuel<br>De León,<br>Rafael | Gaspar, Josep                                    | 1940 |
| <i>Sor Angélica</i>  | Linares Becerra, Luis<br>De Burgos, Javier   | Nieto<br>Candela  | Gargallo,<br>Francisco                           | 1934 |
| <i>Sor Angélica</i>  | Linares Becerra, Luis<br>De Burgos, Javier   | Nieto<br>Candela  | Romero<br>Marchent,<br>Joaquín                   | 1954 |
| <i>Sucedió en Damasco</i> <sup>756</sup>   | Abati, Manuel i Joaquín  | Luna, Pablo   | López Rubio,<br>José                             | 1942 |
| <i>Suceso de anoche, El (3)</i>  | Acevedo, José M.   | Vela, Cayo<br>Bru, Enrique                                  | Artola, León                                     | 1929 |
| <i>Suspiro del moro, El</i>  | López Monís, Antonio<br>López Núñez, Juan  | Luna, Pablo<br>Fuentes                                      | Graciani,<br>Antonio                             | 1936 |
| <i>Tempestad, La</i>   | Ramos Carrión, Miguel  | Chapí, Ruperto  | De Rivera,<br>Javier                             | 1944 |
| <i>Tempranica, La</i>  | Romea, Julián  | Giménez,<br>Jerónimo  | Chomón,<br>Segundo de<br>Fuster                  | 1910 |
| <i>Tentaciones de San<br/>Antonio, Las</i>   | Ruesga, Andrés<br>Prieto, Enrique  | Chapí, Ruberto  | Chomón,<br>Segundo de                            | 1910 |
| <i>Terra Baixa (1)</i>   | Guimerà Àngel  | Morera, Enric   | Amich Bert,<br>Josep                             |      |
| <i>Terra Baixa (1)</i>   | Guimerà, Àngel<br>(convertida en drama<br>líric per R. Lothar)                     | D'Albert,<br>Eugene   | Gelabert,<br>Fructuós                            | 1907 |
| <i>Traje de luces, El (1)</i>  | Álvarez Quintero,<br>Joaquín i Serafín   | Fernández<br>Caballero,<br>Manuel<br>/Hermoso               | Neville, Edgar                                   | 1946 |
| <i>Trampa y cartón</i> <sup>757</sup>  | Muñoz Seca, Pedro<br>Pérez Fernández, Pedro  | Taboada<br>Steger,<br>Joaquín                               | desconegut                                       | 1912 |
| <i>Trapera, La</i>   | De Larra, Luis   | Fernández<br>Caballero,<br>Manuel                           | Andreu, Joan                                     | 1925 |
| <i>Travesa molinera, La<br/>(También la corregidora<br/>es guapa)</i> <sup>758</sup> | González Pastor,<br>Joaquín  | Lleó, Vicent  | D'Abbadie<br>d'Arrast, Harry                     | 1934 |

<sup>755</sup> Només un fragment de la sarsuela.

<sup>756</sup> El títol original és *El asombro de Damasco*.

<sup>757</sup> Els tres films inserits a la sarsuela.

|   |  |  |                                    |      |
|---|--|--|------------------------------------|------|
| <i>Una morena y una rubia</i>                                       | Geijo, Concepción<br>Calvo, Luis<br>Prada, Francisco | Díaz Giles,<br>Fernando                        | Buchs, José                        | 1933 |
| <i>Verbena de la Paloma, La</i>                                     | De la Vega, Ricardo                                  | Bretón, Tomás                                  | Roesset, Julio                     | 1915 |
| <i>Verbena de la Paloma, La</i>                                     | De la Vega, Ricardo                                  | Bretón, Tomás                                  | Buchs, José                        | 1921 |
| <i>Verbena de la Paloma, La</i>                                     | De la Vega, Ricardo                                  | Bretón, Tomás                                  | Perojo, Benito                     | 1935 |
| <i>Verbena de la Paloma, La</i>                                     | De la Vega, Ricardo                                  | Bretón, Tomás                                  | Sáez de<br>Heredia, José<br>Luis   | 1963 |
| <i>Verdad, La</i>   | Massó Ventós, Josep                                  | Massó Ventós,<br>Josep                         | Castelló,<br>Salvador              | 1917 |
| <i>Vida privada de un tenor o<br/>Do, re, mi, fa, sol, la (2/4)</i> | Neville, Edgar <sup>759</sup>                        | Guerrero,<br>Jacinto                           | Neville, Edgar                     | 1935 |
| <i>Viejecita, La</i>  | Echegaray, Miguel                                    | Fernández<br>Caballero,<br>Manuel              | Saez de la<br>Corona, Ángel        | 1900 |
| <i>Virgen del mar, La</i>   | Jaques Aguado,<br>Federico                           | García Català,<br>Chuan (Joan)<br>Rubio, Ángel | Roncoroni,<br>Mario                | 1926 |
| <i>Zarzuela en el Liceo (2)</i>                                     | Varis autors   | Varis autors                                   | Ordóñez de<br>Barriacua,<br>Manuel | 1938 |

<sup>758</sup> Aquesta sarsuela era adaptació lírica molt fidel al text original, el romanç popular *El molinero de Arcos* que Pedro Antonio de Alarcón va convertir en la novel·la *El sombrero de tres picos*.

<sup>759</sup> El guió és una paròdia de diverses sarsueles.



## BIBLIOGRAFIA

### CINEMA

Bessy, Maurice/Welles, Orson. *Les trucages au cinéma*. Les éditions Prisma, París,1951.

Caparrós Lera, José M<sup>a</sup>. *Historia crítica del cine español (desde 1897 hasta hoy)*, Ariel Historia, Ariel S.A. Barcelona,1999.

Caparrós Lera, José M<sup>a</sup> et altera. *Cine español – Una historia por autonomías – Vol. I*. Film-Historia.Promociones y Publicaciones Universitat de Barcelona, Barcelona,1996.

De la Madrid, J.C. (coord.). *Primeros tiempos del cinematógrafo en España*, Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Oviedo, Gijón,1996.

Del Amo, Álvaro. *Comedia cinematográfica española*, Memoria y comunicación, Cuadernos para el diálogo, Madrid,1975.

Equipo “Cartelera Turia”. *Cine español, cine de subgéneros*, Fernando Torres, editor, València,1974.

Faveau, Pierre, *Arte y técnica del cinema amateur*. Editorial Noguer. Barcelona-México.1962 (2<sup>a</sup> ed.)

Fernández Cuenca, Carlos, *Historia del cine – Tomo I - La Edad heroica*. Afrodisio Aguado S.A. Madrid.1948

Fernández Cuenca, Carlos. *Viejo cine en episodios*. Rialto.Madrid.1943

Ferro, Marc, *Historia contemporanea y cine*. Historia contemporanea. Ariel S.A. Barcelona.1995

García Escudero, José María. *Cine español*. Libros de cine.Rialp S.A. Madrid. 1962

García Fernández, Emilio C. *Historia ilustrada del cine español*. Planeta. Madrid. 1985

Garmendía de Otaola, A. *Enquiridon cinematográfico pontificio (Doctrina de la Santa Sede 1909-1960)*. El mensajero del Corazón de Jesús. Bilbao.1960

Gasca, Luis. *Un siglo de cine español*. Enciclopedias. Planeta. Barcelona.1998

Gil, Rafael (hijo) VVAA. *Rafael Gil, director de cine*. Consejería de Educación y Cultura.Madrid.1997

Gómez Mesa, Luis. *La literatura española en el cine nacional*. Documentación y crítica. Filmoteca Nacional de España. Madrid.1978

González López, Palmira. *Els anys daurats del cinema clàssic a Barcelona (1906-1923)*. Monografies de teatre 20. Institut del Teatre – Diputació de Barcelona. Barcelona .1987

González López, Palmira. *Història del cinema a Catalunya - I. L'època del cinema mut 1896-1931*). Coneguem Catalunya. La Llar del Llibre.Barcelona.1986

González López, Palmira/ Cánovas Velchi, Joaquín. *Catálogo del cine español – películas de ficción 1921-1930-Vol. F2*. Filmoteca Española ICAA. Madrid.1993.

González Seara, Luis (director). *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*. Segunda Parte: Radio-Televisión- Cine –Teatro –Libros Instituto de la Opinión Pública.Madrid.1964

González Seara, Luis (director). *Estudio sobre los medios de comunicación de masas en España*. Tercera parte: Analisis de audiencias. Instituto de la Opinión Pública. Madrid.1965

Gubern, Román. *El cine sonoro en la Segunda República (1929-1936)*. Palabra en el tiempo –Cine . Lumen. Barcelona.1977

Gubern, Román. *Benito Perojo, pionerismo y supervivencia*. Ministerio de Cultura Filmoteca Española. Madrid .1994

Gubern, Román (coord.) et altera. *Un siglo de cine español*. Cuadernos de la Academia nº1. Academia de las Artes y la Ciencias Cinematográficas. Madrid.1997

Gubern, Román / Font, Domènec. *Un cine para el cadalso*. España Punto y Aparte. Euros. Barcelona.1975

Gubern, Román et altera. *Historia del cine español*. Signo e imagen. Cátedra. Madrid .1995

Lasa Casamitjana, Joan Francesc. *El món de Fructuós Gelabert*. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona.1988

Lasa Casamitjana, Joan Francesc. *Aquell primer cinema català- Els germans Baños*. Departament de Cultura – Generalitat de Catalunya. Barcelona.1996

Lasa Casamitjana, Joan Francesc. *Cinematògraf Segona època 1: Els nostres pioners, tècnics i intèrprets*. I Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques. Societat Catalana de Comunicació. Barcelona.1992

Marroquín, Francisco. *La pantalla y el telón*. Cine y teatro del porvenir. Editorial Cénit. Madrid.1935

Martínez de Salinas y Mendoza, Eduardo. *Textos Legales: cinematografía*. (dos volums). Ministerio de Información y Turismo.Madrid.1960

Martínez, Josefina. *Los primeros veinticinco años de cine en Madrid (1896-1920)*. Filmoteca Española.Madrid.1992

Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español (volums I i II)*.Libros de cine. Ediciones Rialp. Madrid.1965

Mitry, Jean. *Histoire du cinema-Art e industrie*. Editions Universitaires. París.1967

Pineda i Sirvent, Joan/ Padrol Escodallies, Joan. *Panoràmica de la música de cinema a Catalunya*. II Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques.Societat Catalana de Comunicació. Societat Catalana de Comunicació.1995

Porter i Moix, Miquel. *Breu Història del cinema primitiu a Catalunya*. Sèrie Fructuós Gelabert. Edicions Robrenyo. Mataró.1977

Porter i Moix, Miquel. *Adrià Gual i el cinema primitiu de Catalunya (1897-1916)*. Publicacions de la Universitat de Barcelona. Barcelona.1985

Porter Moix, Miquel. *Història del cinema català (1895-1990)*. Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura. Barcelona.1992

Porter Moix, Miquel. *Fons de Nitrats de la Filmoteca- Volum I – Films de ficció*. Generalitat de Catalunya – Departament de Cultura.Barcelona.2001

Porter Moix, Miquel. Biblioteca de Cultura catalana.Tàber. Barcelona.1969

Porter, Miquel/ Huerre, Guillemette. *Cinematografia catalana (1896-1925)*. Raixa. Editorial Moll. Palma de Mallorca.1958

Romaguera Ramió, Joaquim. *Quan el cinema començà a parlar en català (1927-1934)*.Orphea. Fundació Institut del Cinema Català. Barcelona.1992

Romaguera, Joaquim (coordinador). *Cinematògraf – Història de la Catalunya cinematogràfica Volum I*. Annals de la FCC (Federació Catalana de Cineclubs) Barcelona.1984

Sánchez Vidal, Agustín. *El cine de Florián Rey*. Caja de Ahorros de la Inmaculada Concepción. Saragossa.1991

Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel, obra cinematográfica*. Ediciones J.C. Madrid. 1984

Tharrats, Joan Gabriel. *Los 500 films de Segundo de Chomón*. Universidad de Zaragoza.Saragossa.1988

## **TEATRE**

Amorós, Andrés – Díez Borque, José M<sup>a</sup> (coord. ). *Historia de los espectáculos en España*. Castalia SGAE – Fundación Autor. Madrid. 1999

Aznar Soler, Manuel, *Valle-Inclán, Rivas Cherif y la renovación teatral española (1907-1936)*, Barcelona, Cooperativa d'Idees, Taller d'Investigacions Valleinclanians, 1992

Cardona, Rodolfo/Zahareas, Anthony N. *Visión del esperpento (Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán)*. La lupa y el escalpelo 9. Castalia. Madrid. 1970

Delgado, Sinesio. *Mi teatro. Como nació la Sociedad de Autores*. . Edición homenaje de la SGAE en el Centenario del nacimiento de Sinesio Delgado. SGAE. Madrid. 1960

Fernández Shaw, Guillermo. *Un poeta de transición. Vida y obra de Carlos Fernández Shaw (1865-1911)*. Gredos. Madrid.

Gual Queralt, Adrià. *Mitja vida de teatre*. Editorial Aedos. Barcelona. 1957

Poblet, Josep M. *Les arrels del teatre català*. Biblioteca Selecta 374. Selecta. Barcelona. 1965.

Ramos, Vicente. *Vida y teatro de Carlos Arniches. Hombres, hechos e ideas*. . Alfaguara. Madrid Barcelona. 1966

Rodrigo, Antonina. *Margarida Xirgu y su teatro*. Planeta. Barcelona. 1974

Rodrigo, Antonina. *Xirgu*. Gent nostra. Edicions Nou Art Thor. Barcelona. 1982

Romaguera i Ramió, Joaquim. *Tísner, l'escenògraf*. Vides i memòries/15. Editorial Pòrtic. Barcelona. 1995

Ruiz Vicente, Ciriaco. *El léxico de teatro de Valle-Inclan (Ensayo interpretativo)*. Filosofía y letras 130. Ediciones Universidad de Salamanca-Biblioteca de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Salamanca. Salamanca. 1981

## **MÚSICA**

Alfaro López, José. *Madrid. Primera década del siglo XX. Música, teatro, costumbres*. Novelas y cuentos. Magisterio Español. Vitoria. 1979

Alier, Roger (director). *El libro de la zarzuela*. Daimon. Madrid-Barcelona Mèxic. 1984

Amorós, Andrés/ Díez Borque, José M<sup>a</sup>. *Historia de los espectáculos en España Teatro musical: zarzuela, tonadilla, ópera. . .*). Castalia. Madrid. 1999

Alier, Roger. *La zarzuela*. Qué es y en que consiste. Daimon. 1984.

Aviñoa, Xosé. *Morera*. Gent nostra. Edicions Nou art Thor. Barcelona . 1985

Aviñoa, Xosé. *La música i el modernisme*. Biblioteca de cultura catalana. Curial. Barcelona. 1985

Beltrando Patier, Marie-Claire (direcció). *Historia de la música*. Espasa Calpe. Madrid. 1996

Burguete, Sol. *Vives*. Clásicos de la Música. Espasa Calpe. Madrid. 1985

García del Busto, J. L. *Turina*. Clásicos de la Música. Espasa Calpe. Madrid. 1980

Casares Rodicio, Emilio. *La imagen de nuestros músicos – Del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. . SGAE – Fundación Autor. Madrid. 1997

Cotarelo y Mori, Emilio. *Historia de la Zarzuela*. Tipografía de Archivos. Madrid. 1934

Deleito y Piñuela, José. *Orígen y apogeo del género chico*. Revista de Occidente. Madrid . 1949

Díaz de Quijano, Máximo. *Tonadilleras y cupletistas (Historia del cuplé)*. Editorial Cultura Clásica y Moderna. Madrid. 1960

Dumesnil, René. *Historía del teatro lírico*. Vergara Editorial. Barcelona. 1957

Fernández Girbal, Florentino. *Cien cantantes españoles de ópera y zarzuela (Siglos XIX y XX)*. . Ediciones Lira. Madrid. 1994

García Manuel – Regidor, Ramón. *La zarzuela*. Flash. Acento Editorial. Madrid . 1997

Iglesias de Souza, Luis. *Teatro lírico español-Tomo I – Catálogo autores A-E*. . Excma. Diputación de A Coruña. A Coruña. 1991

Iglesias de Souza, Luis. *Teatro lírico español-Tomo II – Catálogo autores F-O*. . Excma. Diputación de A Coruña. A Coruña. 1991

Iglesias de Souza, Luis. *Teatro lírico español-Tomo III– Catálogo autores P-Z*. . Excma. Diputación de A Coruña. A Coruña. 1991

Iglesias Martínez, Nieves et altera. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional Vol. I A-CH*. . Ministerio de Cultura. Madrid. 1991

Iglesias Martínez, Nieves et altera. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional Vol. II D-O*. . Ministerio de Cultura. Madrid. 1991

Iglesias Martínez, Nieves et altera. *Catálogo del Teatro Lírico Español en la Biblioteca Nacional Vol. III P-Z*. . Ministerio de Cultura. Madrid. 1991

Montero Alonso, José. *Usandizaga*. Clásicos de la música. Espasa- Calpe. Madrid. 1985

Montero Alonso, José. *Francisco Alonso*. Clásicos de la música. Espasa- Calpe. Madrid. 1987

Morera, Enric. *Moments viscuts (auto-biografia)*.. Gráficas Barcelona. Barcelona. 1936

Muñoz, Matilde. *Historia de la zarzuela y del género chico*. Historia y biografía. Tesoro. Madrid.

Oliver, Ángel. *La Dolores Edición crítica*. Música hispana nº 26. Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Madrid. 1999

Redondo, Marcos. *Memorias de un hombre que se va*. Planeta. Barcelona. 1973

Rius, José. *Ópera española. Ventajas que la lengua castellana ofrece para el melodrama*. Imprenta Joaquín Verdaguer. Barcelona. 1840

Sagardía, Angel. *Vives*. Gent nostra. Edicions Nou art Thor. Barcelona. 1982

Sagardía, Angel. *Albeniz*. Gent nostra. Edicions Nou art Thor. Barcelona. 1986

Salaün, Serge. *El cuplé (1900-1936)*. Austral . Espasa Calpe. Madrid. 1990

Saldoni, Baltasar. *Diccionario Biográfico-bibliográfico de efemèrides de músicos españoles*. Facsímil de Jacinto Torres IV volums. Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura. Madrid. 1996

Sense autor. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual (1847-1915)*. . Ministerio de Cultura. Madrid. 1997

Subirá, José. *Historia de la música teatral en España*. Labor S. A. . Barcelona. 1945

Subirá, José. *La tonadilla escénica, sus obras y sus autores*. Labor- Sección música. Labor. Barcelona. 1933

Valverde, Salvador. *El mundo de la zarzuela*. Palabras S. A. . Madrid. 1979

Vázquez Montalbán, Manuel. *Cancionero general 1939-1971*. Ediciones de bolsillo V. I. Lumen. Barcelona. 1972

Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Lumen. Barcelona. 1970

Vendrell, Emili (fill), Foz, Xavier. *El meu pare, Emili Vendrell*. Toray. Barcelona. 1965

Robertson,A/Stevens, D. *Historia general de la música- Del clasicismo al siglo XX*. Colección Fundamentos 7. Ediciones Istmo/ Editorial Alpuerto. Madrid. 1966

Valls, Manuel. *La música catalana contemporània*. Biblioteca Selecta 283. Selecta. Barcelona. 1960

## **LLIBRETS DE SARSUELES I PARTITURES**

Institut del Teatre. Barcelona. Fons Sedó

Societat General de Autors i Editors . Barcelona. Arxiu Líric

Biblioteca de Catalunya. Barcelona. Fons reservat

Biblioteca Popular de la Caixa Laietana. Mataró. Fons Mataró



L'Aliança Mataronina. Mataró. Fons de les seccions líriques de l'Iris, la Walkíria i L'Aliança.

Col·lecció particular

## **HISTÒRIA**

Tuñón de Lara, Manuel. *La España del siglo XIX*. Club del Libro español. Librería Española. Madrid. 1968

Tusell Gómez, Xavier. *La España del siglo XX*. Imágenes históricas de hoy 7. Dopesa. Barcelona. 1975

Mestre i Campi, Jesús. *Diccionari d'història de Catalunya*. Edicions 62. Barcelona. 1999

## **ALTRES DOCUMENTS**

Filmoteca Española. *Base de dades de films*. Ministerio de Cultura. Internet.

Morera Viura, Enric /Vives i Miret. *Epistolari*. Ms 3418. Biblioteca de Catalunya.

Graner Arrufí, Lluís. *Epistolari Col·lecció Vives*. Ms Caixa II, 74. Id.

Blesa, Pilar. *Inventari de l'arxiu del "Tribunal de Responsabilidades políticas" 1939*. Departament de Justícia. Barcelona. 1992

Blesa, Pilar. *Inventari de l'arxiu del "Tribunal de Responsabilidades políticas" 1940*. Departament de Justícia. Barcelona. 1993

Blesa, Pilar. *Inventari de l'arxiu del "Tribunal de Responsabilidades políticas" 1941-1943*. Departament de Justícia. Barcelona. 1993

Blesa, Pilar. *Inventari de l'arxiu del "Tribunal de Responsabilidades políticas" Expedientes económicos 1939-1942*. Departament de Justícia. Barcelona. 1994

Sense autor. *Películas cinematográficas-Libro 1 – Ley del 26 de julio de 1926.* . Madrid. 1926.

Vives, Amadeu. *Correspondència.* Ms. 2161, 2162, 2163 i 2163 bis. Biblioteca de Catalunya.

Pedrell, Felip. *Correspondència.* M. 964, caixes 1 i 2. id.

Sedó, Artur. *Correspondència.* Ms. 2160. Id.

Soler Hubert, Frederic. *Correspondència.* Ms. 2151. Id.

Gual, Adrià, *Epistolari.* 8 volums, registre 14. 290. Institut del Teatre de Barcelona.

Peydró, Vicent. *Correspondència.* Ms. 2105. Biblioteca de Catalunya.

Teatre Eldorado. *Documentació.* Ms. 1341-1348. id.

Redondo, Marcos. *Correspondència.* M. 3699. id.

Compañía del Gramófono-Odeón. *Documentació diversa.* M. 3700. id.

Compañía Odeon. *Catàleg i fullets amb reculls de cançons, recitats, etc.* Anys 1927 a 1934. Col·lecció particular.

La Voz de su amo. *Catàleg i fullets amb reculls de cançons, recitats, etc.* Id. Id.

Pathé Frères. *Cinematógrafos- Aparatos y accesorios.* Pathé Frères. Barcelona. 1909.

Soria, Manuel. *Base de dades de films espanyols de la Video Mercury Films S. A.* Video Mercury. Madrid. 2000.

Bofarull Rodríguez, Salvador. *Anuario Musical de España.*1930.

Roig Trinxant, Josep. *Documentació personal. Epistolari de guerra.* Donació de la família a la Biblioteca de la Filmoteca. 2002.

## **HEMEROTECA**

*Gaceta de Madrid*. Article “Aviso al público sobre las “tonadillas”. 2 desembre de 1791. Pàgs. 421-413. Volum IV.

*Arte y cinematografía*. Articles sobre sarsuela i cinema. 1910 a 1936.

*La Veu de Catalunya*. Buidat sistemàtic d'articles i anuncis sobre espectacles. Des del 1896.

*El Diluvio*. Id. Des del 1896.

*Diario de Barcelona*. id.

*Cinegramas*. Id. 1934/35.

*Anuarios Riera*

*L'Esquella de la Torratxa*

*¡Cu-cut!*

*La Ilustració Catalana*

## **ARXIUS CONSULTATS**

Arxiu Històric del Govern Civil de Barcelona

Arxiu Penal del Palau de Justícia de Barcelona

Arxiu de la SGAE de Barcelona

Arxiu de la SGAE de Madrid

Arxiu de l'Institut del Teatre de Barcelona

Arxiu Històric de la Ciutat (Barcelona)

Biblioteca de Catalunya – Secció Fons reservats

Archivo General de Documentación de Alcalá de Henares

Archivo de la Consejería de Cultura de Madrid

Arxiu de la Filmoteca de Catalunya

Registro de la Propiedad, Madrid

### **TESTIMONI ORAL**

Raquel Rodrigo (Rodríguez), cantant lírica i actriu, protagonista de varies sarsueles dels primers anys del cinema sonor.

Simó Comas, pianista i tenor líric de sarsueles.

Francesc Badia i Santamaria, director de la companyia lírica Iris (abans de la Guerra civil) i després del Casal Aliança (després de l'exili).

Enric Torra i Pórtulas, compositor de nombroses obres líriques, pianista durant l'etapa del cinema silent.

Joan Francesc de Lasa, historiador del cinema.

Francesc Soler i Canton, músic, fill de músic acompanyant de cinema silent.

Ramon Teixidor i Vallespí, d'Esquerra Republicana (que, com moltes associacions i entitats culturals i polítiques tenien, a més de coral, companyia de teatre i la seva pròpia companyia de sarsuela).

I moltes altres persones vinculades al món de la música, del teatre i del cinema.