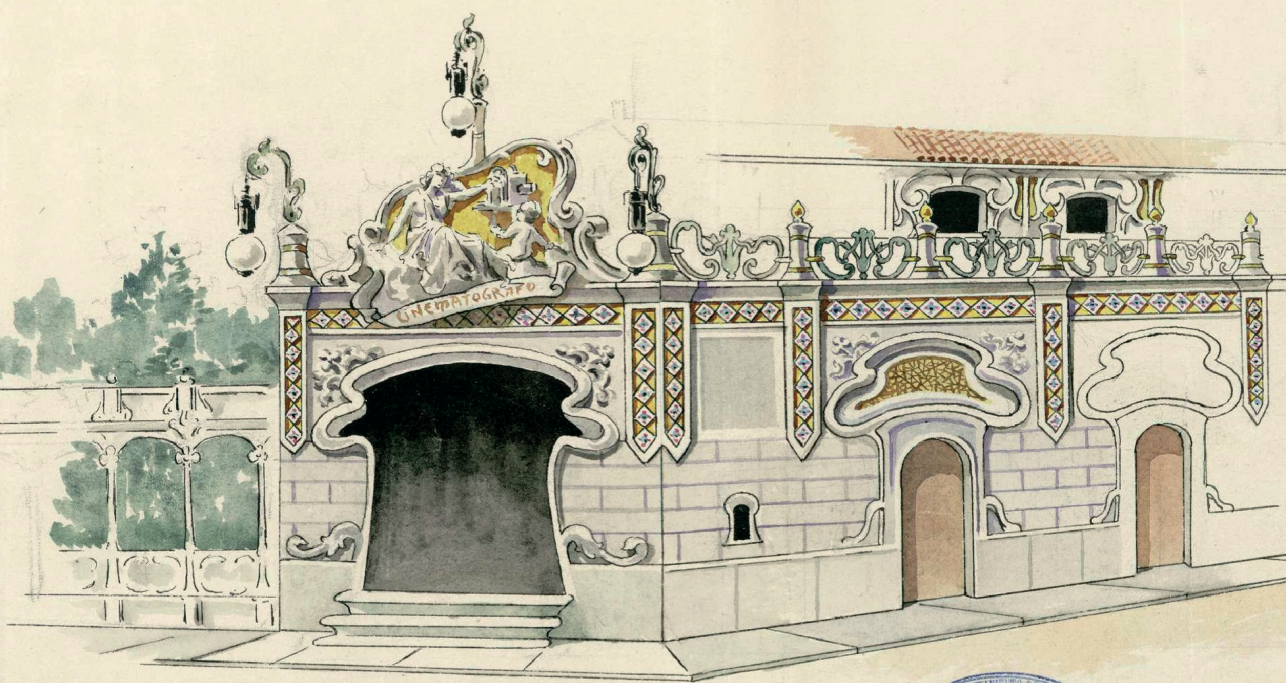


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

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

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

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

Consejo editorial

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

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

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



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



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



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

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



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



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

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

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

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

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

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

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

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

DL AS 1190-2021

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

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

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

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

RECIPROCIDAD CULTURAL, MODERNIDAD Y SINERGIAS ENTRE EL CINE Y EL GÉNERO CHICO DURANTE EL CAMBIO DE SIGLO¹

ANDREA GARCÍA TORRES

Doctora por la Universidad de Oviedo

RESUMEN

La llegada del cine a Madrid al término del siglo XIX, la urgencia por enfatizar el componente visual de los espectáculos y la sicalipsis, sirvieron al género chico como detonantes para introducir modernidad dentro del sistema del teatro por horas durante los años del cambio de siglo. Las sinergias entre el cine y el género chico dentro de la oferta de ocio en Madrid dejaron en este último una destacada revolución en sus obras líricas, que se deja sentir en los temas y asuntos comunes que ambos comparten. La revisión de las obras líricas advierte sobre cómo los autores se inspiraban en la tecnología y los usos sociales del cine para sus títulos durante las primeras décadas del siglo XX, aunque no lo consideraron como una amenaza. En este trabajo, se revisa esa teoría de la rivalidad entre ambos modelos artísticos, a la luz de algunos títulos del repertorio y de las opiniones de quienes se vieron afectados por la industria cinematográfica.

PALABRAS CLAVE: género chico, modernidad, cine, sicalipsis, teatro lírico

ABSTRACT

The arrival of cinema to Madrid at the end of the 19th Century, the urgency for emphasizing the visual component of the spectacles and the *sicalipsis*, served to *género chico* as detonating to introduce modernity in the system of theatre by hours during the turn of the century years. The synergies between film and *género chico* inside the leisure offer in Madrid left in the last one an outstanding revolution in its lyric plays that lets its felt in the common topics and affairs that both shares. The revision of the lyric plays warns about how the authors were inspired by technology and social uses of the film for their titles during the first decades of the 20th Century. However, they did not consider it as threatening. In this work, the theory of rivalry between both artistic models is revised in the light of several titles of the repertory and the opinions of those who were being affected by the film industry.

KEYWORDS: *género chico*, modernity, cinema, *sicalipsis*, lyric theatre

La historia del género chico ha estado siempre ligada a la modernidad en su incansable idea de tomar la actualidad y plasmarla en sus obras. Su capacidad para recoger las emergencias de la vida coetánea –bien se trate de usos lingüísticos, sucesos de actualidad, avances tecnológicos o cues-

¹ Este trabajo se incluye dentro del proyecto de I+D *Microhistoria de la Música española contemporánea: ciudades, teatros, repertorios, instituciones y músicos* (HAR2015-69931-C3-3-P) que se ha desarrollado en la Universidad de Oviedo, y está financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

tiones sociales– incorporarlas al teatro y devolverlas posteriormente a la calle es su característica más destacada, y la que determina la pertenencia de este teatro a la cultura popular. Es más, el género chico aspira a ofrecer una imagen de novedad, progreso y adelanto en la elección de sus temas, y esto se deja sentir incluso desde finales de la década de 1880.

En España, la modernidad llega condicionada por el 98 y la necesidad de regeneración, y particularmente en Madrid, por la urgencia de acometer colosales proyectos urbanísticos siguiendo las tendencias de las principales capitales europeas, cuya realización necesitó más tiempo del esperado en un principio, lo que no pasó inadvertido a los autores más perspicaces de este teatro breve. Así, libretistas como Guillermo Perrín y Miguel de Palacios critican en sus títulos la pasividad gubernativa para realizar las obras prometidas que tienen como fin la modernización de la capital².

Dentro de los subgéneros que constituyen el teatro por horas³, la revista fue el que recogió la urgencia del modernismo por potenciar la parte visual de los espectáculos, elemento fuertemente vinculado a la sicalipsis. Sin embargo, la importancia de la sicalipsis asociada al cine ha sido asimismo un tema obviado por la historiografía que estudia las relaciones entre el teatro y los comienzos del cine en España, pero lo cierto es que el estudio de los títulos estrenados en el teatro por horas durante las dos primeras décadas del siglo XX pone en relevancia que la visión que los autores tenían sobre el cine estaba muy condicionada por la sicalipsis, un ataque en toda regla a la moral e ideologías decimonónicas que constituye asimismo un paso más en el camino de la modernidad⁴ en el que además la mujer gana terreno en el espacio público⁵.

La célebre frase del cuadro inicial de *La verbena de la Paloma* «hoy las ciencias se adelantan que es una barbaridad»⁶ no es algo fortuito, sino una evidencia más de la urgencia del género chico por mostrar su puesta al día en todo aquello que pudiera ser sinónimo de progreso, modernidad y cosmopolitismo, y la ciencia era entonces garante de los tres. Del mismo modo, todos los personajes alegóricos que aparecen con mayor frecuencia en las revistas líricas, tales como la luz eléctrica, el teléfono, el gas, el progreso, los juegos de azar o las novedades político-sociales, responden a estos mismos intereses y al ansia por representar sobre el escenario todo aquello que constituye la modernidad⁷; lo mismo va a ocurrir con el cine.

² El cuadro cuarto de *Certamen Nacional*, obra de estos autores, elabora una ácida crítica sobre los proyectos sin terminar –como la Gran Vía, la Biblioteca..., que duermen esperando a que las élites políticas se decidan a llevarlos a cabo. Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *Certamen Nacional*. Proyecto cómico lírico en un acto y cinco cuadros. Madrid, José Rodríguez ed., 1888.

³ Vid. M^a Pilar Espín Templado: *El teatro por horas en Madrid 1870-1910*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1995.

⁴ La consolidación del cine, la inestabilidad moral e ideológica y el aumento de la presencia femenina en los espacios públicos son para Singer tres de los aspectos que denotan modernidad en la sociedad del cambio de siglo. Ben Singer. *Melodrama and modernity*. Nueva York, Columbia University Press, 2001.

⁵ Aumentan los números musicales para solistas femeninas, y los coros y cuerpos de baile ganan protagonismo, aunque todo ello sea como pretexto para objetualizar su cuerpo, llenar el aforo y obtener beneficios a su costa.

⁶ Ricardo de La Vega: *La verbena de La Paloma, el boticario y las chulapas o celos mal reprimidos*. Barcelona, Biblioteca de teatro Mundial, 1915, p. 6.

⁷ Vid. M^a Encina Cortizo y Ramón Sobrino: «Main changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: images of modernity through the *Género Chico* (1870-1914)», *Music and the Second Industrial Revolution*, Massimiliano Sala (ed.). Turnhout, Brepols, 2019 (Music, Science and Technology, 2), pp. 105-142.

1. Los mundos del cine y del teatro por horas

La voracidad del sistema del teatro por horas por incluir en sus obras temas de actualidad, su persistente búsqueda de novedad y su predilección por la cultura popular, convierten al cine en un asunto más que atractivo para los autores del género chico. Como receptor e impulsor de las cuestiones de actualidad, este teatro breve presenta numerosas alusiones a la etapa inicial del cine en Madrid. Previamente, otros espectáculos ligados a diversos instrumentos de reproducción mecánica ya habían despertado el interés de los autores hasta el punto de incluirlos en sus obras con ánimo de introducir novedad en un sistema teatral de por sí bastante inalterable. La revista *Cuadros disolventes* (1896), donde se simula estar viendo una proyección de fotografías en movimiento, o la titulada *Fotografías animadas* (1897) son buenos ejemplos de ello. También otros ingenios, como el fonocromoscop, han sido susceptibles de llevarse al teatro.

La coyuntura especial que la ciudad de Madrid tenía con el teatro condicionó su excepcional relación con la cultura cinematográfica en los primeros años de ésta, haciendo que la capital quedase relegada a comienzos de siglo en relación a otros núcleos urbanos como Barcelona o incluso Valencia⁸ y que, en consecuencia, el teatro continuase dominando la oferta de diversiones públicas. Esta circunstancia va a ser determinante a la hora de observar las opiniones despreocupadas que algunos autores de género chico vierten sobre el cine en sus obras líricas, además de explicar por qué muchos de ellos no concebían siquiera el cine como una amenaza capaz de desmontar el entramado teatral del Madrid decimonónico.

No obstante, el Ministerio de Hacienda sí reconoció el mismo sistema de negocio para el cinematógrafo y los espectáculos teatrales –líricos, declamados y coreografiados– cuando en 1907 publicó una Real Orden para regularizar las sesiones cinematográficas e incluirlas dentro de las leyes tributarias, de tal modo que ambos espectáculos tenían que pagar ahora el mismo tanto por ciento de impuestos por cada una de las representaciones llevadas a cabo, con independencia de la duración de las mismas⁹.

La prensa se muestra favorable a la implantación del cine, recoge de forma exhaustiva la instalación de los primeros cinematógrafos y no escatima en halagos a la hora de detallar la naturalidad del movimiento en las imágenes proyectadas, así como la buena aceptación del distinguido público que puede permitirse un espectáculo tan exclusivo¹⁰. Ésta será una de las primeras consecuencias que supuso la irrupción del cine en Madrid: el público económicamente más pudiente fue el que se decantó antes por el cine durante las dos primeras décadas del siglo XX, dejando las funciones por horas para los sectores más humildes de la sociedad¹¹, por lo que el género chico volvía así a sus orígenes populares de la década de 1870.

⁸ Emeterio Díez Puertas: *Historia social del cine en España*. Madrid, Fundamentos, 2003.

⁹ *Gaceta de Madrid*, Madrid, año CCXLVI, n.º 130, 10-V-1907, p. 1. Sobre la gestión de derechos de autor y los pagos de representaciones y proyecciones, véase el texto «El "Pequeño derecho" y la gran pantalla: la gestión de la Sociedad de Autores Españoles con relación a la música utilizada en los cinematógrafos» de Irene Guadamuro, incluido en este mismo volumen.

¹⁰ Este hecho es interesante precisamente por el poder y la estrecha relación que los libretistas del género chico tenían en la prensa, en el caso de que hubiesen querido llevar a cabo un boicot a la difusión de los espectáculos cinematográficos. Véase F.F.: «La fonocinematografía», *Madrid Científico*, Madrid, año XV, n.º 606, 1908, p. 580.

¹¹ Vid. Susan Larson: «Stages of Modernity: the uneasy symbiosis of the *género chico* and early cinema in Madrid», *Visualizing Spanish modernity*, S. Larson y E. Woods (eds.). Nueva York, Berg, 2005, pp. 263-282.

La capacidad que tiene el género chico para vincularse con la cultura de masas más temprana es otro de los elementos que ponen de manifiesto su cercanía con el cine. El interés comercial de este teatro breve supuso la ampliación de los sectores sociales de tal forma que, pese a estar diferenciados por la infraestructura teatral tanto los individuos adinerados como los humildes tenían acceso al mismo espectáculo. Además, la producción en cadena de los propios títulos líricos y la reiteración de tópicos en todos sus componentes –literario, musical, espectacular¹²– fueron algunos de los logros del teatro por horas que más tarde recogería también la industria del cine.

La relación que el género chico mantuvo con el cine a comienzos del siglo XX ha sido un tema que ha atraído siempre la atención de los investigadores, por lo que el volumen de trabajos al respecto es considerable. Desde la musicología, Julio Arce ha puesto en relación el teatro con el cine mudo, aportando muchos detalles sobre el funcionamiento de éste en los años del cambio de siglo, esbozando la utilización del cine en el escenario como un reclamo para el público y comentando brevemente algunos de los títulos que son objeto de estudio en este trabajo¹³. No obstante, su objetivo principal es el estudio de las adaptaciones que sobre zarzuelas se llevaron más tarde al cine. Fuera del ámbito español, el comportamiento de los agentes teatrales y el cine en la capital también ha suscitado gran interés¹⁴. El propio Arce es quien pone primeramente en duda la rivalidad maniquea entre el cine y el teatro lírico a comienzos del siglo XX al dudar sobre la enemistad asumida como dogma en ambos espectáculos¹⁵. La obra de Josefina Martínez¹⁶ apunta cómo se establecieron las primeras proyecciones en la capital y hace referencia a los elevados precios de las entradas, pero se agradecería una mayor profundización de las relaciones entre el cine y el teatro. *El teatro en el cine español*¹⁷ sí pretende llenar este espacio en un dilatado periodo de tiempo, pero no contempla la posibilidad de incluir obras líricas. Susan Larson ya perfila la idea de modernidad asociada al cine y al género chico¹⁸. También los estudios de Juan Felipe Leal sobre los primeros años del cine en México¹⁹ son útiles por la similitud de los temas que tratan las películas en ambos países y por su énfasis en exponer la estrecha vinculación del cine y el teatro lírico.

¹² Se hace referencia a la utilización de temas similares y reiterativos en los argumentos de las obras, que no obstante aparecían lo suficiente manipuladas para hacer creer al público que constantemente se trataba de un producto novedoso. Este planteamiento viene precisamente tomado de la propuesta de Adorno para el cine, pero se ajusta muy bien al sistema de producción del teatro por horas. Para profundizar en esta relación entre el género chico y los recursos compartidos con las industrias culturales puede consultarse: Andrea García Torres. «Aproximación a los mecanismos socio-productivos determinantes para la vinculación del género chico con la industria cultural», *La cultura popular en los procesos de transformación social. Actas del VI Congreso internacional de SELICUP*, M^a del Mar Gimena Escudero y María Mariño González, (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015. <<https://selicuptry.files.wordpress.com/2016/03/actasselicup5.pdf>> (último acceso, 3-1-2019).

¹³ Julio C. Arce Bueno: «Aproximación a las relaciones entre el teatro y el cine mudo», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-1997, pp. 273-280.

¹⁴ Puede verse al respecto Diogo da Silva Roiz: «Do teatro ao cinematógrafo: sociedade e cultura entre Londres e Paris no final do século XIX», *Revista Nucleus*, vol. 1, n.º 1, 2003, pp. 195-214.

¹⁵ Arce Bueno. «Del teatro por horas a la zarzuela por metros: la modernidad del teatro lírico filmado en la década de los veinte», *Allegro cum laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, María Nagore, Víctor Sánchez (eds.). Madrid, ICCMU, 2014, pp. 219-226.

¹⁶ Vid. Josefina Martínez: *Primeros veinticinco años de cine en Madrid*. Madrid, Filmoteca española, 1992.

¹⁷ Juan Antonio Ríos Carratalá: *El teatro en el cine español*. Valencia, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1999.

¹⁸ Quizá lo único que se le podría reprochar es que se centra exclusivamente en el estudio de la revista *Cinematógrafo Nacional*, por lo que la visión del cine en el género chico queda mermada. Vid. S. Larson: «Stages of Modernity: the uneasy symbiosis of the género chico...»

¹⁹ Vid. Juan Felipe Leal, Eduardo Barraza y Carlos Flores: *Anales del cine en México*. México D. F., Ediciones gráficas Eón, 2003.

Todos estos trabajos citados concentran sus objetivos en explicar desde la perspectiva del cine cómo se impuso en las ciudades y desbancó a los espectáculos teatrales, pero lo cierto es que ambos géneros se vieron forzados a convivir y durante sus primeras décadas de existencia el cine tuvo que coexistir con otras diversiones públicas del Madrid de entre siglos, como los espectáculos acrobáticos, el teatro, el circo, los conciertos, y fue solo una opción de ocio más donde elegir. No obstante, en el caso de España, si bien se ha escrito mucho, de un modo unidireccional, sobre la implantación del cinematógrafo y sus consecuencias en un mercado cultural madrileño ocupado casi en exclusiva por las funciones de teatro, no se ha prestado la misma atención sobre cuáles fueron las reacciones por parte de los autores del teatro por horas ni cómo las canalizaron en sus obras, coetáneas a los primeros pasos del cine. Por ello, no solo no se han llevado a cabo estudios, sino que incluso encontrar cualquier testimonio de los propios autores al respecto, bien en documentos personales o a través de la prensa, es una ardua tarea.

La intención de este estudio es mostrar una perspectiva distinta sobre la relación del teatro con el cine durante las primeras décadas de convivencia de ambos géneros, pero en vez de centrarse en la implantación del cine como una revolución que modificó la vida cultural de la capital y desbancó los espectáculos teatrales atrayendo un mayor número de público a las salas, en la línea de estudios anteriores, se ocupa en este caso de observar las reacciones de los autores que aún en las dos primeras décadas del siglo XX continuaban escribiendo para el género chico e ínfimo, y cómo sus obras incorporan temáticas y comentarios relacionados con el cine, que solo en la menor parte de las veces viene expuesto como una amenaza en estas obras líricas.

Se busca por tanto destruir esa teoría de rivalidad entre ambos modelos artísticos distintos, el eterno enfrentamiento entre «gente de cine y gente de teatro»²⁰ y demostrar que no existe tanto una oposición frontal entre ambos géneros, sino una realidad más compleja con múltiples visiones que conviven al mismo tiempo y que se retroalimentan la una a la otra continuamente; el cine se nutre de la temática y la música de los espectáculos teatrales, y las obras del género chico utilizan el mundo del cine en sus argumentos. Muchos autores líricos son incluso partidarios de su desarrollo por la renovación artística que les va a suponer. A través de sus obras, se pretende mostrar las opiniones de quienes se vieron afectados por la industria cinematográfica que arrancaba entonces en Madrid. Para ello, se ha optado por ofrecer una visión global sobre los temas comunes en ambos géneros a través de un análisis temático de las obras líricas que no pretende ser exhaustivo o cerrar este asunto.

En sus comienzos el cinematógrafo no estaba completamente separado en sus sesiones de los espectáculos teatrales y de género chico, y es conocido que las sesiones de cine se introducían dentro de las sesiones de los teatros y salones en un primer momento²¹, pero también van a surgir títulos que se estrenan en locales destinados en un primer momento para el cinematógrafo, como es el caso de *Carne de tablao*, obra lírica en un acto, muy en la línea costumbrista madrileña tradicional del género chico, con libro de Joaquín García Cruz y música de Luis Conrotte²², estre-

²⁰ J. F. Leal, E. Barraza y C. Flores: *Anales del cine en México (1900. El cine y los teatros)*..., p. 41.

²¹ J. Martínez: «Cómo llegó el cine a Madrid», *Artigrama*, n.º 16, 2001, pp. 25-38. <<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/16/2monografico/2.pdf>> (último acceso, 07-XI-2018).

²² Joaquín García Cruz: *Carne de tablao*. Apunte dramático en dos cuadros. Madrid, Sociedad de Autores Españoles (SAE), 1907.

nado en 1907 en el Cinematógrafo Internacional de la Calle de la Encomienda. Sobre esta sala no existe mucha documentación, pero sí se sabe que recibió otros nombres como Internacional García o Encomienda²³; además de cine, funcionaba también en ella la Compañía Infantil Madrileña²⁴. Esta ambivalencia de algunas salas a la hora de programar estos dos géneros provoca que las fronteras entre el cine y el teatro se encuentren difusas en ocasiones incluso para los propios coetáneos. Es el caso de Fernando Porset²⁵, quien no siempre deja claro si en su obra se refiere a una sala de cine o a un teatro.

El perfil de los libretistas y compositores que van a escribir estas obras con temática cinematográfica es muy heterogéneo, como se puede ver en los títulos que son aquí objeto de estudio. Por cuestiones cronológicas, son los pertenecientes a lo que podría llamarse la segunda generación de músicos y libretistas del género chico, los que actúan como bisagra para el género ínfimo e incluso la restauración de la zarzuela grande en el siglo XX. Algunos sí contaban con una dilatada trayectoria teatral, pero la mayor parte apenas tenía experiencia en la vida teatral madrileña. Mención especial merece Gerónimo Giménez, cuyas obras van a aparecer con bastante asiduidad en este trabajo.

Cuando los autores introducían el cine en sus títulos, éste no se convertía nunca en el tema central de la obra. Optaban más bien por utilizarlo como un escenario para contextualizar la acción, un trasfondo que englobaba las acciones de los personajes. La otra posibilidad que también se da es que el asunto cinematográfico se mencione directamente en el libreto, en cuyo caso nunca es el asunto principal de la acción dramática; aparece como un breve comentario con una finalidad puntual evidente que puede ser la de quejarse de los escasos beneficios económicos que produce la actividad teatral frente a los que produce el cine o para aportar una dosis de novedad y actualidad diaria a las obras del género chico, o incluso hacerse eco de su éxito. Más allá de esto, no se puede apreciar ningún cambio en la temática de las obras del género chico e ínfimo, que continúan en la línea de lo que se venía haciendo desde la década de 1880.

La temporalización de estos títulos y su adscripción al género chico o al género ínfimo es uno de los problemas que plantea este estudio. ¿Existe realmente una ruptura entre ambos periodos a la hora de abordar el desafío cinematográfico en este teatro breve?, ¿se asocia la temática del cine más bien al género ínfimo? La historiografía más tradicional establece la consolidación del género ínfimo en torno a 1900-1915, casi como si se tratase de un escalón más del género chico hacia lo que en numerosas ocasiones se ha querido ver como la degeneración total del teatro hasta el punto de que ha quedado «fuera de la historia de la zarzuela»²⁶. Entre una etapa y otra las modificaciones son progresivas ya que ambos géneros fueron compatibles en los escenarios de comienzos de siglo; los precedentes del género ínfimo venían constituidos desde la última década del siglo XIX, y aún en el siglo XX algunos autores –los menos– continuaban escribiendo en la línea del género chico más tradicional. Algo parecido ocurre con el caso del cine: las referencias teatrales de

²³ Vid. Pascual Cebollada y Mary G. Santa Eulalia: *Madrid y el cine. Panorama filmográfico de cien años de historia*. Madrid, Comunidad de Madrid, 2000. <<http://www.madrid.org/bvirtual/BVCM001017.pdf>> (último acceso, 12-IX-2018).

²⁴ *Café*, año II, n.º 9, 17-II-1907, p. 4.

²⁵ Fernando Porset: *De telón adentro*. Madrid, Imprenta de los hijos de R. Álvarez, 1912.

²⁶ Ignacio Jassa Haro y Enrique Mejías: «El género ínfimo: un arte de ser "bribones"», Notas al programa de *Las bribonas y La revoltosa*. Madrid, Teatro de la Zarzuela, 2007, p. 43.

los primeros artilugios para la proyección de imágenes que lo precedieron se pueden encontrar al término de la década de 1890, pero la temática cinematográfica y la urgencia por la sicalipsis encajan mejor dentro del género ínfimo.

2. *Los precedentes: el interés del género chico por los artilugios protocinematográficos y sus ansias de modernidad*

Los mecanismos antecedentes de las imágenes en movimiento como la linterna mágica o los cuadros y fotografías en movimiento, por citar algunos ejemplos, fueron un asunto por el que el género chico mostró mucho interés ya durante las dos últimas décadas del siglo XIX. No en vano, estos artilugios introdujeron una regeneración de la temática, pero sobre todo de la escena de este teatro breve, al aportar mayor complejidad y potenciar el elemento espectacular de los títulos hasta convertirlo en su recurso más característico. Dentro de los distintos subgéneros, la revista es por su naturaleza espectacular y su temática de actualidad el subgénero más sensible para incorporar los nuevos adelantos en temas de imagen que se llevaron a cabo al término del siglo.

Los cuadros disolventes fue un sistema de proyecciones que se impuso en el Madrid tardodecimonónico. La revista homónima de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, de 1896 y temática metateatral, utiliza este recurso que va a ser muy habitual también en otros títulos posteriores aquí estudiados. *Cuadros disolventes*²⁷ utiliza el mismo procedimiento de proyección de imágenes en el cuadro III, titulado «La linterna mágica»; este artilugio no era nuevo, aunque sí suponía toda una novedad su acceso público y el hecho de incorporarse a las diversiones públicas madrileñas de fin de siglo. En este título, el personaje del empresario pretende hacer una muestra de los cuadros que se programaban en las salas, consistentes en «un tipo de vistas que simulaban encadenar temporalmente dos o más momentos de una escena mediante una transición visual»²⁸. Lo que sucede finalmente en la revista es que se trata de cuadros vivos representados por los actores y cantantes que pretenden tan solo simular la tecnología requerida para la proyección de imágenes sin utilizar los aparatos necesarios, únicamente haciendo uso de los recursos teatrales tradicionales.

En *Fotografías animadas o El Arca de Noé*²⁹ (1897), de Federico Chueca, el cinematógrafo está presente desde la primera escena de la obra. Entre los temas tratados en el libreto aparece el de la desaparición de las zarzuelas grandes de los escenarios madrileños al ser sustituidas por el género chico, en su opinión, de menor valor artístico, utilizando la sátira contra el propio sistema teatral del género chico. Este recurso que satiriza sobre uno mismo, en este caso sobre el propio género, es habitual en el teatro por horas, pero aparece más asiduamente tras el cambio de siglo, y junto a la tendencia al absurdo de estas obras, denota también importantes cotas de modernidad.

²⁷ Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *Cuadros disolventes*. Apropósito cómico-lírico fantástico e inverosímil en 1 acto y cinco cuadros. Madrid, Florencio Fiscowich (ed.), 1897.

²⁸ Francisco Javier Frutos: «La vuelta al mundo de la linterna mágica en ochenta vistas», *Fonseca. Journal of communication*, nº 1, p. 18. <<http://revistas.usal.es/index.php/2172-9077/article/viewFile/12872/13228>> (último acceso, 18-XI-2018).

²⁹ La obra se estrenó en el Teatro Príncipe Alfonso el 30 de julio de 1897. Vid. Andrés Ruesga y Enrique Prieto. *Fotografías animadas o El Arca de Noé*. Problema cómico-lírico social en 1 acto. Madrid, Arregui y Aruej (ed.), 1897.

El libreto menciona que Chapí y Ramos Carrión eran la apuesta segura del sistema teatral respetable y honrado de la zarzuela grande, pero incluso ellos decidieron abandonarlo por los beneficios económicos del teatro por horas; *La viejecita* (1897)³⁰ en representación del género chico se presenta como ejemplo práctico de una obra en un acto con la que sus autores han hecho mucho más dinero que con los títulos de gran formato. A partir de ahí comienza el desfile de personajes y los asuntos de actualidad, que recaen aquí en reseñar los adelantos científicos que suponen el teléfono y el cinematógrafo –disponible en Madrid desde 1896–. Así se pretende estimular la imaginación de un público que, en su mayor parte, cuando se estrena este título en 1897, no había podido disfrutar de ninguno de estos dos inventos, mofándose también el texto de sus fallos y limitaciones técnicas. Llamen la atención las vagas referencias que los autores ofrecen en este caso sobre el funcionamiento del cinematógrafo y la poca precisión a la hora de describirlo, especialmente en comparación con los detalles con los que se refieren a la utilización del teléfono. Por ello, surge la duda de preguntarse incluso si los propios autores literarios habrían tenido acceso a estas proyecciones antes de escribir este título, aún a pesar de que sus carreras artísticas estaban entonces consolidadas y tenían ingresos suficientes para ello.

El espectáculo de sombras chinescas también estuvo presente en la oferta cultural madrileña durante todo el siglo XIX, pero con mayor énfasis en su segunda mitad, al asociarse con la fantasmagoría y el auge de las diversiones públicas. Se le considera el precedente de la linterna mágica por conseguir un efecto óptico teatralizado que juega con la luz y las proyecciones³¹. Tampoco este primario interés por las sombras en movimiento pasó inadvertido para los autores del género chico, llegando a estrenarse también en 1896 una nueva obra sobre esta temática, escrita por Enrique García Álvarez y Antonio Paso³². El argumento de *Sombras chinescas* está también relacionado con la fantasmagoría y lo sobrenatural, al ubicar la primera parte de la obra en una gruta con Pepe Botero –el diablo en el infierno–, quejándose por el escaso temor que produce en la sociedad actual como consecuencia del avance de la ciencia y la potenciación del pensamiento crítico que ésta incentiva³³. La velocidad, el teléfono, la electricidad, el fonógrafo o los rayos X son los descubrimientos que se mencionan en el libreto como las últimas novedades de la sociedad finisecular, y el cinematógrafo se incluye en esta lista como uno más de los ingenios que constituyen esta realidad, sin mencionar ningún tipo de rivalidad entre cine y teatro. Dentro del plano escenográfico, el sistema que utilizan para recrear las imágenes en movimiento es la proyección de las figuras y los personajes dispuestos a contraluz a través de una gasa, como viene detallado en el libreto. Con ello, consiguen satisfacer una vez más la curiosidad del público que no puede permitirse la entrada al cinematógrafo, aunque el resultado estuviese lejos del original.

³⁰ *La viejecita*. Zarzuela cómica en un acto, dividido en dos cuadros, en verso, con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray.

³¹ Ana María García Gómez: «¿Cuál es la vida del teatro de sombras?», *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre de 2009. <<http://www.eumed.net/rev/cccss/06/amgg2.htm>> (último acceso, 29-XI-2018).

³² Enrique García Álvarez y Antonio Paso: *Sombras chinescas*. Extravagancia cómica-lírica. Madrid, R. Velasco (ed.), 1897.

³³ Una vez más, el apoyo al desarrollo científico en detrimento de la fe religiosa era otro modo más de demostrar la apuesta de estos autores por la modernidad.

3. El cine se consolida en los círculos del teatro popular

Sin embargo, la hipótesis que se perfila en la revista *¡Al cine!*³⁴ es algo contradictoria; no considera el cinematógrafo como una amenaza sino todo lo contrario, es un avance de la modernidad, y no tarda en señalar que el modelo teatral de espectáculo es poco rentable y obsoleto frente a los beneficios de la reproducción mecánica que permite reducir costes y aumentar la rentabilidad. En este caso hay una exaltación del cine y se esboza el asunto de su competitividad con los teatros, pero lo que llama la atención aquí es este posicionamiento abiertamente a favor de la nueva industria cinematográfica. Su libretto se limita a proponer un desfile de tipos de personajes que pasan por la sala de cine mencionando, a la vez, la capacidad que el cine tiene de hacer dinero, la oposición de los autores de zarzuela que desean que la última oferta en incorporarse al ocio madrileño se estrelle –de nuevo el humor y la sátira recaen sobre el propio género–, el selecto público que acude, la mayor salubridad de los barracones de cine en comparación con algunos teatros coetáneos y la decencia moral de las películas proyectadas, a diferencia de los espectáculos sicalípticos representados en los teatros. En esta revista también se alude a la liberación económica que suponía adquirir las entradas para el cine en comparación con las del teatro lírico para aquellos que querían asistir en familia, lo que choca de pleno con la información sobre el precio de las entradas que los estudiosos del cine barajan³⁵ y con el perfil de hombre acomodado que caricaturiza la propia obra. La novedad del cine atraía también a las personalidades de la vida social y cultural, por lo que se recoge ese afán de ver y ser visto que durante el siglo XIX fue consustancial al teatro.

El cinematógrafo también fue utilizado por los autores del género ínfimo en sus obras con el mero propósito de ambientar la acción y dotarla de actualidad, sin que la propia trama tenga demasiado que ver con lo que ocurre dentro de las salas. Son varios los títulos en los que los autores aplican este recurso. El primero de ellos es *La mujer de cartón* (1905), «humorada cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros»³⁶ con música de Barrera y Quisiant, que cuenta con libretto de Antonio Plañiol, Fernández Lepina y J. Villareal. El argumento de esta obra es completamente indiferente a cualquier rivalidad entre cine y teatro lírico; no lo contempla, pero vuelve a utilizar el cine como un lugar degradante al que solo asiste gente de dudosa moral. En este argumento coincide con el estudio publicado por el capuchino Francisco de Barbéns³⁷ años más tarde, en que comenta este asunto desde un punto de vista reaccionario al mencionar la capacidad del cine para influir sobre el pensamiento y utiliza la inclusión en las películas de temas poco moralizantes como atracos o asesinatos para corroborar su teoría. El cuadro tercero de la humorada recrea cómo sería un cinematógrafo por dentro, tratando así al cine como una más de las novedades que cualquier paseante podía encontrar en el Madrid de la época. Los autores recurren de nuevo al elemento metateatral tan frecuente en el género chico, en este caso se desplaza la perspectiva del teatro dentro del

³⁴ Ramón López Montenegro: *¡Al Cine!* «Caricatura madrileña en un acto dividido en dos cuadros». Madrid, SAE, 1907. Libro y música son del mismo autor.

³⁵ Vid. J. Martínez: *Primeros veinticinco años de cine en Madrid...*

³⁶ *La mujer de cartón*. Humorada cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros. Madrid, R. Velasco Imp., 1905.

³⁷ Esta publicación destaca únicamente las peores facultades del cine y el teatro en términos morales, y precisamente por esta razón se ajusta muy bien a la visión que ofrece esta obra. Francisco de Barbéns: *La moral en la calle, en el cinematógrafo y en el teatro*. Barcelona, Luis Gili ed., 1914.

teatro hacia el cine dentro del teatro, pero el procedimiento sigue siendo el mismo en ambos casos. La escena que pretende simular es la de una proyección cinematográfica con una bacanal romana³⁸, muy en la línea del imaginario y la estética sicalíptica de comienzos del siglo XX, situando el cuerpo femenino en el centro de la acción, espectacularizándolo, como sugiere Pepa Anastasio³⁹, y convirtiéndolo en un objeto que centra ahora la esfera pública, ya que hasta este momento había estado circunscrito solo al ámbito privado que imponía la moral decimonónica⁴⁰.

Con la incorporación de la sicalipsis en el género chico, tan detestada y menospreciada por los críticos contemporáneos, recuperó parte del sentido contestatario que tuvo en sus comienzos este teatro breve y que perdió según terminaba el siglo XIX. El «problema sexual» constituyó una importante preocupación de la élite intelectual española que, durante los años del cambio de siglo, fue un asunto que se repitió a nivel mundial y en diferentes campos del mundo del arte. La sicalipsis fue un movimiento interdisciplinar cuya incidencia superó los límites del género chico y la fotografía a los que se vincula habitualmente. Afectó también a la novela, a la filosofía, la prensa, incentivó la publicación de tratados sobre sexualidad⁴¹, y por supuesto el cine encontró en la sicalipsis una importante fuente de inspiración y ganancia. En el caso del género chico, el elemento sicalíptico aportaba un aire de renovación temática mientras hacía tambalear los ideales morales del siglo XIX. *La mujer de cartón* deja, en definitiva, muy clara la estrecha relación entre el erotismo y el cine.

Si se comparan en materia sicalíptica el mundo de la última etapa del género chico con el cine, se puede apreciar que algunos elementos son comunes en ambos. Las escenas de *déshabillage*, en la línea de las secuencias de Eugene Pirou, asistente de Pathé, en *Le coucher de la mariée* (1896) o *La pulga*, considerado el primer cuplé sicalíptico que llega a España en 1893⁴², en las que se simula un cambio de ropa con el mero pretexto de dejar a la actriz o cantante en ropa interior, es un recurso muy frecuente que se adueñó de muchos de los números musicales de las obras y generó una tremenda efervescencia en el género chico y el cuplé de las dos primeras décadas del siglo XX. Otro recurso sicalíptico compartido por el cine y el teatro fueron las mallas de color carne⁴³, que se utilizaban para simular las escenas de desnudo en los coros y cuerpos de baile que salían a escena luciendo trajes de capricho. Es este un recurso que en el género chico se utilizó con mucha frecuencia en las revistas de la década de 1890 contra el que la crítica más conservadora y los intelectuales arremetieron ferozmente⁴⁴, aunque sin éxito para eliminarlo.

³⁸ Concretamente esta escena fue la más destacada por la crítica tras el estreno. *Vid. Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 1-VIII-1905, p. 3.

³⁹ Es especialmente interesante la doble perspectiva que propone la autora al decir que, mientras la mujer evoluciona hacia una mayor visibilidad en el ámbito teatral, su cuerpo también se convierte en un objeto con el que se puede comercializar y obtener beneficios económicos. Pepa Anastasio: «¿Género ínfimo? El cuplé y la cupletista como desafío», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 13, n.º 2, agosto-diciembre de 2007, pp. 193-216.

⁴⁰ *Vid.* Maite Zubiaurre: *Culturas del erotismo en España*. Madrid, Cátedra, 2014.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Román Gubern: *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Madrid, Akal, 1989.

⁴³ Para profundizar más sobre la utilización de las mallas en los comienzos del cine y otros asuntos relacionados con la temática sicalíptica en los primeros pasos del celuloide, puede consultarse: Juan Felipe Leal: *Anales del cine en México, 1895-1911. El cine y la pornografía*, vol. 7, parte III, México D. F., Juan Pablos Editor y Voyeur, 2011.

⁴⁴ El artículo publicado en «Crónica literaria», *La Correspondencia Militar*, año XXII, n.º 6.114, 22-II-1898, pp. 1-2, da buena prueba de ello.

El fonocromoscopio fue un artilugio que pudo verse en Madrid en 1901 en el Salón de actualidades, donde se ofrecían películas coloreadas a mano, que hacían uso de un gramófono para solventar las cuestiones sonoras⁴⁵. En 1903 se estrena una revista titulada así, *El fonocromoscopio*⁴⁶. Este título supone un ejemplo más de la poderosa atracción que los artilugios y costumbres desarrolladas en torno al cine constituyeron para el género chico, que vio en él una fuente de inspiración y renovación temática difícilmente comparable con ningún otro tema de actualidad de los utilizados en este teatro breve por la reiteración con la que aparece. Pensar tras ello que el cine supuso para el teatro lírico únicamente una amenaza que lo haría desaparecer, es ofrecer una visión muy reducida de una realidad mucho más compleja, que afecta directamente a los intereses de los autores que buscaban obtener beneficios económicos inmediatos.

Su acción se sitúa en la entrada de un cinematógrafo que cuenta con un aparato fonocromoscopio, del que el libreto alaba el avance de su tecnología al poder sincronizar el cinematógrafo con el fonógrafo. Al mismo tiempo, hace una mención en otro cuadro a distintos títulos exitosos del teatro lírico, un recurso muy habitual dentro del género chico, muchas veces conocido como ronda de citas⁴⁷, que evidencia muy bien el alto grado de intertextualidad presente en este teatro. Para ello, rescata numerosas obras⁴⁸, actores y ritmos que simbolizaron en este teatro breve de los años del cambio de siglo. El tango, un número musical para solista femenina sobre un ritmo de habanera, de marcado estilo sicalíptico y una estructura formal estrófica que condiciona texto y música al que se le pueden añadir nuevas letras, se convirtió en los primeros años del siglo XX en una convención necesaria para aquellos títulos que quisieran triunfar. Mucho tuvo que ver en el incremento de la composición de tangos el auge del cuplé, que utilizó multitud de números de este estilo para sus espectáculos. Los dos tangos precedentes que se mencionan en *El fonocromoscopio*: el Tango de la Cacerola⁴⁹ y el Tango del Morrongo⁵⁰, son ejemplos de todo ello.

El libreto se mofa de la clase política por los tiempos que tardan en cumplirse los proyectos –argumento común del género chico, expuesto ya al comienzo de este trabajo– y de la democracia. Hace un recorrido por los últimos títulos del género chico, los enumera, habla del dinero que generan e, incluso, sirve de forma nostálgica para recordar los grandes éxitos del género y lo impor-

⁴⁵ Arce Bueno: «El sonoro antes del cine sonoro: imágenes y música mecánica entre 1895 y 1927», *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*, Matilde María Olarte Martínez (ed.). Plaza Universitaria Ediciones, 2009, pp. 151-166.

⁴⁶ Rafael Avellán y Luis Constante Moya: *El fonocromoscopio*. Revista cómica lírica en un acto y siete cuadros, doce vistas y dos intermedios. Madrid, R. Velasco, 1903. La música de esta revista es de Arderius y Foglietti.

⁴⁷ Ramón Barce: «La revista: aproximación a una definición formal», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 2-3, 1996-1997, pp. 119-147.

⁴⁸ *La criatura, La boda, El padrino del nene, En las astas del toro, Los gansos del capitolio, Las vírgenes locas, El amor en el teatro, Hijos artificiales, La revolución social, La trapera, Gazpacho andaluz, Favorito del Duque, Las carceleras, La «corría» de toros, El respetable público, Juan y Manuela, Los granujas, La gallina ciega, Marinos en tierra, En el cuarto de mi mujer, El tío Juan, Lola Montes, Las grandes cortesanas, Cuadros vivos, Los nenes, Tocino de cielo, Mantecadas, Dulces de la boda, Langostinos y San Juan de Luz* son algunos de los títulos mencionados.

⁴⁹ Este tango pertenece a la revista *San Juan de Luz*, estrenada en el teatro Eldorado en 1902, por Arniches, Jackson Ve-
yán, Quinito Valverde y Torregrosa.

⁵⁰ Extraído de la zarzuela en un acto *Enseñanza libre*, con libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, con música de Gerónimo Giménez, estrenado en el Teatro Eslava en 1903. Vid. Andrea García Torres: *Problemáticas y discursos del género chico: biografía cultural en torno al teatro musical de Manuel Nieto (1844-1915)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo, 2020.

tante que éste fue gracias al favor del público. Habla también de los cantantes, de su amplio repertorio. Se refiere a ellos como artistas dentro del *star system* donde estaban los actores del cine. Da la sensación de que el cine y los adelantos científicos en este ámbito llamaban la atención de los autores, pero únicamente recurrían a ellos de forma puntual, como si quisiesen dar una pequeña nota de color que aportara algo nuevo y atractivo para el público, pero resistiéndose a abandonar por completo los usos literarios tradicionales del género chico decimonónico.

La misma idea sobre el público que asiste al cinematógrafo reaparece en el juguete de Joaquín Dicenta *El vals de las sombras*⁵¹, estrenado en Teatro Eslava en 1906, con música de Joaquín Valverde hijo, cuyo argumento sigue la tradición del enredo amoroso propia del género chico y totalmente indiferente al cinematógrafo, al que sólo menciona de forma puntual para comentar las intenciones poco honradas de quienes asisten al cine. El perfil de este público se vuelve aquí más oscuro y carente de moral si se compara con el que presentaba la revista *¡Al cine!* Pese a la cercanía temporal entre los estrenos de éste último título y *El vals de las sombras*, el posicionamiento respecto al cine es antagónico.

La acogida de *El vals de las sombras* por la crítica fue muy buena, y llama la atención que haya conseguido éxito a pesar de haberse estrenado en el Teatro Eslava, una sala muy centrada en el tema sicalíptico sobre todo a comienzos del siglo XX⁵².

*Cinematógrafo nacional*⁵³ es posiblemente el título más famoso de todos los que ponen en concordancia el género chico con la primera etapa del cine. Estrenada en el Teatro Apolo por Guillermo Perrín, Miguel de Palacios y Gerónimo Giménez, el argumento plantea al protagonista, que está al borde del suicidio, abrir un cinematógrafo que le haga cambiar de vida: con él su éxito está asegurado⁵⁴. Con este pretexto, la revista aborda cuestiones políticas del Madrid finisecular, con serias críticas al poder que la Iglesia ejerce en España. La oposición de Perrín y Palacios sobre cuestiones religiosas y políticas es muy evidente en su obra lírica, pero en *Cinematógrafo nacional* se enfatiza más si cabe, hasta el punto de que la estatua del rey godo Chitila aparece decapitada en escena. Todo el mundo en el que vive Benito, el protagonista, parece estar invadido por el cine, incluso el Congreso de los Diputados. También la sicalipsis asociada al cine tiene espacio en esta obra. Lo curioso aquí es que los autores culpan a la sicalipsis y no al cine de los malos tiempos que atraviesa el género chico al término de la primera década del siglo XX. Este título comparte con el resto del repertorio el interés por representar la modernidad sobre el escenario, no obstante Susan Larson destaca su tono conservador por su precaución a la hora de delimitar de forma tajante las diferencias entre «lo femenino y lo masculino, el cine y la zarzuela, la política y el entretenimiento, o lo real y lo irreal»⁵⁵. Del mismo modo, la crítica también se quejó por la oportunidad per-

⁵¹ Joaquín Dicenta: *El vals de las sombras*. Juguete cómico lírico en un acto y en prosa. Madrid, SAE, 1908.

⁵² Véase la crítica publicada en D. B.: «Eslava», *La Correspondencia de España*, Madrid, 9-III-1906, p. 3.

⁵³ Guillermo Perrín y Miguel de Palacios: *Cinematógrafo nacional*. Revista cómico-lírica en un acto dividida en siete cuadros. Madrid, SAE, 1907.

⁵⁴ «Al empezar la fiebre de los cinematógrafos, cundió la noticia de que eran una mina. ¡Fulano ha hecho un capital con las películas! ¡Zutano está poderoso!», y esto es lo que se quiere resaltar en la obra. José Francos Rodríguez: «La conquista del público», *El teatro en España*. Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1909, p. 165, citado por Nancy J. Membrez: *The teatro por horas: history, dynamics and comprehensive bibliography of a Madrid industry, 1867-1922*. California, University of California, Santa Bárbara, 1987, p. 401.

⁵⁵ Vid. S. Larson: «Stages of Modernity: the uneasy symbiosis of the *género chico*...», p. 273.

didada por Guillermo Perrín y Miguel de Palacios con esta obra para dignificar el género chico que pasaba por un momento difícil. José Alsina critica «la chabacanería escénica de los últimos tiempos»⁵⁶, y añade que el poco valor artístico de *Cinematógrafo nacional* solo favorece la huida del público a las salas de cine.

La partitura de *Cinematógrafo nacional* también se adscribe dentro de la tradición musical del género chico en lo que a la elección de los ritmos se refiere, porque incorpora danzas como la polka, la jota, el pasodoble, el tango o los *cuplets* que ya figuraban en este teatro breve en los años 80. La partitura está hecha expresamente para que sus números potencien el elemento espectacular de la obra, siempre asociado a la sicalipsis y el cine. Además, todas las danzas acusan los mismos clichés que las caracterizaron en los primeros años del teatro por horas, como ocurre con la jota y Aragón, como metonimia de lo español patriótico, por ejemplo. Mención especial merecen los tangos que incluye Giménez en esta obra por distanciarse del patrón de tango-habanera que había monopolizado prácticamente el género chico finisecular: los dos números que Giménez denomina tangos son en realidad tanguillos de Cádiz, y presentan similitudes métricas con los zapateados. En ambos, la célula rítmica con puntillo habitual desaparece, convirtiendo el tradicional compás de 2/4 en un 6/8 en el que la acentuación rítmica gana mucha importancia. Este patrón se relaciona con otros tangos similares con los que Giménez ya había tenido enorme éxito en el pasado en títulos como *Enseñanza libre* (1901) o *La tempranica* (1900).

The image displays two musical systems for tangos. The first system is for 'Coro de tenores' and 'Tenores'. The vocal line is in 6/8 time, starting with a quarter rest followed by eighth notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The lyrics are: 'Que me gus-tan las mo-sas le re-le que mue-ven con gra-sia sin-tu-ra y pin-re-le'. The second system is for 'Pura'. The vocal line starts with a quarter rest followed by eighth notes. The piano accompaniment has a similar eighth-note bass line. The lyrics are: 'Ar-za y da-le yo ten-go un mo-rron-go que cuan-do en la'. Dynamic markings include *f*, *sf*, and *p*.

Imagen 1. Ejemplos de los tangos escritos por Giménez: *Enseñanza libre* y *La Tempranica*.

⁵⁶ José Alsina: «Estreno en Apolo. *Cinematógrafo nacional*», *El País*, Madrid, 11-V-1907, p. 2.



Imagen 2: Edición del texto de *El «cine» de Embajadores*. Madrid, SAE, 1909.

argumento es muy crítico con los autores de teatro, defendiendo que desde que se ha impuesto el cine, el teatro ha alcanzado las cotas más bajas de calidad y que por ello, cualquiera puede dedicarse a escribir nuevos títulos para la escena. La única referencia que incluye al cine es la que aparece en el título; es más, en la fecha en la que la zarzuela se estrena, la citada sala de cine no existía como tal, ya que no aparece registro alguno de ella en la Hemeroteca de la BNE ni tampoco en la Biblioteca Digital Histórica. La actividad de los cines que se abrieron en la Calle de Embajadores, el de San Cayetano y el Cine Montecarlo, pasa bastante desapercibida en la prensa, que hace referencia simplemente al barrio de Embajadores, en el entorno de la Glorieta de Bilbao y el barrio de Argüelles, por ser una de las zonas de Madrid que contaba con más cines de toda la ciudad⁵⁹. El argumento, que tiene partes de corte metateatral, hace mención a las diversiones públicas del momento con bastante acierto, incidiendo en el escaso éxito del cine y lo tedioso del teatro social que pugnaba por la igualdad de clases, pero sin embargo apunta el enorme «tirón» de la sicalipsis en escena y el apoyo del público. La obra pone de manifiesto, además, la ausencia de una delimitación clara entonces entre los espacios destinados al cine y los destinados al teatro.

El amigo del alma es, con el *Cinematógrafo nacional*, otro de los títulos más citados en la bibliografía que versa sobre cine y teatro lírico⁵⁷. Se trata de una «humorada lírica» de Francisco de Torres y Carlos Cruselles, con música nuevamente de Giménez y Vives, que se estrenó en 1905 en el Teatro Eslava. Su relación con el cinematógrafo viene por las oportunidades de conquista que obtiene Rodríguez cuando asiste a una sesión. El problema llega cuando ve proyectados sobre la gran pantalla a su mujer, Sabina, y a su mejor amigo Valdivia, durante las últimas vacaciones que ambos pasaron juntos en San Sebastián, a espaldas de Rodríguez. La obra trata de simular la proyección de la película con los propios protagonistas actuando como si realmente hubiesen sido registrados por la cámara, y para ello los autores recurren una vez más a colocar una tela semitransparente en el telón de boca para actuar tras ella.

En 1908 se estrena en el Teatro Apolo *El «cine» de Embajadores*⁵⁸, una zarzuela en un acto firmada por Antonio M. Viérgol y Rafael Calleja. El

⁵⁷ Vid. los textos de Larson y Membrez ya citados.

⁵⁸ Antonio M. Viérgol: *El «cine» de Embajadores*. Zarzuela en 1 acto dividido en cuatro cuadros. Madrid, SAE, 1909.

⁵⁹ Alejandro García Ferrero: «Las salas de cine en Madrid. De los primeros cinematógrafos a la demanda de «salvar» los cines históricos de la ciudad», *Estudios geográficos*, vol. LXXVII, n.º 280, 2016, pp. 115-153.

Gerónimo Giménez cuenta en su catálogo con otro trabajo lírico en el que el cine adquiere protagonismo, la «fantasía cómico-lírico-bailable» titulada *Cine-Fantomas* (1915)⁶⁰, que presenta relación con las adaptaciones de las novelas francesas de Souvestre y Allain –traducidas al castellano en 1912– y su adaptación cinematográfica de Feuillade, de 1913⁶¹. *Cine-Fantomas*, es una revista con un componente espectacular muy trabajado, que habla sobre los usos sociales de este género y la alta demanda que tiene en Madrid. Es una obra moderna y avanzada para la época por la forma en la que aborda las relaciones amorosas fuera del matrimonio, trastocando la férrea moral decimonónica⁶², donde la sicalipsis es muy evidente. Muchos de los comentarios sobre el cine siguen esta línea, por ejemplo, cuando se hace referencia a que los maridos madrileños pasan mucho tiempo en el cine por la intimidad que supone la oscuridad de las salas, hasta el punto de que constituye uno de los principales atractivos para ellos; todo se hilvana en el texto con un doble sentido.



Imagen 3: El fantasma de la ópera, por Arcadio Mas y Fondevila para *La Ilustración Artística* (31-I-1910), que publicó la novela por fascículos.

⁶⁰ Ricardo González del Toro: *Cine-fantomas*. «Fantasía cómico lírico bailable». Madrid, SAE, 1915.

⁶¹ Federico Pagello: «Transnational Fantômas: The Influence of Feuillade's Series on International Cinema during the 1910s». Revista digital *Belphegor. Littératures Populaires et Culture médiatique*, 11-I-2013. <<http://journals.openedition.org/belphegor/125>> (último acceso, 9-I-2019).

⁶² José Luis Aranguren: *Moral y sociedad (La moral social española en el siglo XIX)*. Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1966.

La revista en un primer momento pretende parodiar la novela de Gaston Leroux *El fantasma de la ópera*, que además obtuvo un éxito enorme en España desde su publicación en 1910. Para ello, el primer cuadro de esta obra recrea el Palais Garnier y la escalinata de la Ópera de París durante la noche, y Fantomas, quien hace las veces de fantasma; pero, en vez de desarrollar la acción en un teatro de ópera como ocurre en el texto original, persuade a Zacarías, el sereno, para que invierta su dinero en un local de cine. Hasta el momento apenas se puede apreciar nada en contra del género, no hay ningún comentario negativo acerca de las salas de cine, y da la sensación de que para Gerónimo Giménez y Ricardo González del Toro recurrir a la temática del cine en este título no es más que una mera cuestión de actualidad. A decir verdad, el resentimiento hacia los nuevos salones de cine está más atenuado que en los títulos anteriores y el tono lastimoso que desprendían algunos títulos desaparece por completo en esta revista. Se puede apreciar que con el paso de los años la supuesta amenaza que el cine constituía para el teatro lírico no es que disminuyese, pero no parece ser un tema tan candente como lo fue en los primeros años del siglo XX. No obstante, Zacarías invierte en una nueva sala de cine, impulsado por dos personajes alegóricos que son la ilusión y el deseo, perdiendo al final todo su dinero. Esto coincide con la hipótesis defendida entonces entre los autores de teatro de que el cine no iba a ser un negocio demasiado rentable⁶³.

Esta es una de las críticas más elaboradas que aparecen en el corpus de obras estudiadas, ya que a diferencia de otros títulos en los que sobresale el tono quejumbroso, en este caso los autores llevan a cabo un trabajo más descriptivo de la actualidad cinematográfica. Aparece en esta revista una clasificación temática de los tipos de películas que podían encontrarse en las salas madrileñas: de viajes, bandidos, sobre Egipto o bien ambientadas en la Grecia y Roma clásicas, probablemente estableciendo una certera relación con las temáticas de los filmes que se proyectaban en el Madrid contemporáneo⁶⁴. El interés por el cine lleva en esta obra a los autores a imitar el resultado de las imágenes en movimiento dentro de las proyecciones.

Otro título interesante es *La última película*, «revista en un prólogo y varias cintas cinematográficas» de Luis de Larra y música de los maestros Valverde y Torregrosa. Escrita para la compañía de Loreto Prado y Enrique Chicote, se estrenó en el Teatro Cómico de Madrid el 20 de mayo de 1913. Sigue un modelo de revista política anacrónico para la segunda década del siglo XX, ya que se basa en el formato de revista vigente en los años 80 del siglo XIX por la ausencia de sicalipsis. La imagen que transmite es completamente opuesta a los preceptos modernistas, como si el género chico se hubiese estancado en los mismos temas que treinta años antes estaban vigentes. Sobresale en esta obra la queja sobre el declive del teatro en general, no solo del género chico, y su ruina económica.

⁶³ Del Rey Reguillo comenta los vacíos que existen en el estudio del cine en España haciendo especial énfasis en los años de la segunda década del siglo XX, donde la industria del cine español «quedó en manos de un grupo de entusiastas creadores cuyo interés, tesón y voluntarismo intentaron a toda costa superar las carencias estructurales de una industria de quiero y no puedo». Antonia del Rey Reguillo: *Los borrosos años diez, crónica de un cine ignorado (1910-1919)*. Madrid, Liceus, 2005, p. 26.

<https://books.google.es/books?id=CAhUhz1Bkk4C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (último acceso, 30-XI-18).

⁶⁴ Con respecto a la veracidad de estas temáticas puede consultarse Esteban Llangostera: *El Egipto faraónico en la historia del cine*. Madrid, Visión libros, 2012.

aunque parezco un cesante
soy el teatro español,
que estoy pasando más hambre
que jamás nadie pasó⁶⁵.

No obstante, lejos de culpar únicamente al cinematógrafo, divide el interés del público entre las varietés –con el cuplé a la cabeza– y el propio cine, y describe la situación como si de una guerra a tres bandas se tratase. El argumento muestra al público la grabación ficticia de varias películas realizadas por la empresa Cameló & compañía. Los personajes reales, como el director del film, el vigilante o los operadores se mezclan con los personajes ficticios que protagonizan las películas, saltando por los *sets* de rodaje.

En la década de 1910, una vez que los reproductores de imágenes en movimiento y las salas a oscuras dejaron de ser cuestiones novedosas, la imagen del cine que se proyectaba en el género chico desplazó su atención a los procesos de grabación, producción, y en definitiva, todo lo que acontece antes de la exposición de las películas en las salas de cine.

La adaptación de operetas extranjeras fue un negocio muy rentable para compositores y libretistas españoles desde mediados del siglo XIX, ya que podían obtener beneficios con los derechos de autor que las obras generaban en España⁶⁶, pero esta posibilidad se convirtió en un negocio mucho más extendido con la llegada de la opereta vienesa de la Edad de Oro, el estreno en España de *La viuda alegre* en 1909, y más en general, el furor por la cultura germánica. *La señorita del cinematógrafo*⁶⁷ es la adaptación española de 1916 de la opereta vienesa de Karl Weinberger, *Die romantische Frau* (1910), una obra en tres actos que ya no encaja en el mundo del género chico. Su vinculación con el cine aparece únicamente en el título de la versión castellana, y es una invención de los adaptadores españoles que no estaba presente en el original. Esta adaptación es un proceso de transculturación de una opereta vienesa exitosa vertida a la escena española⁶⁸, por lo que, aunque la estética aristocrática se mantiene, ésta se tergiversa con situaciones no muy bien hilvanadas relacionadas con el cine, como su reproducción en los hoteles más lujosos de Europa y las comedias de enredo. Las cuestiones sobre metateatralidad y el interés por mostrar el teatro por dentro se desplazan en esta obra al mundo del cine, donde se muestra abiertamente otra vez cómo impresionar un largometraje y los problemas que de ello deriva. El transcurso de la acción dramática se emplaza en medio de la grabación de una película donde los personajes de la obra se entremezclan con los de la trama cinematográfica. Como particularidad con los casos anteriores, en *La señorita del cinematógrafo*, el cine se rodea de un aura glamurosa, ex-

⁶⁵ Luis de Larra: *La última película*. «Revista en un prólogo y varias cintas». Madrid, SAE, 1913, p. 16.

⁶⁶ Sobre este tema, *vid.* Irene Guadamuro García: «La explotación del teatro lírico en dominio público: el caso de la opereta vienesa en España en las primeras décadas del siglo XX», *Musicología en el siglo XXI: nuevos retos, nuevos enfoques*. Begoña Lolo Herranz y Adela Presas (eds.). Madrid, SEdeM, pp. 569-586.

⁶⁷ Emilio González del Castillo: *La señorita del cinematógrafo*. Adaptación de la obra original de A. M. Willner y R. Burchbinder. Madrid, SAE, 1916.

⁶⁸ La adaptación llegó a España a través de Italia, y en este caso fue por medio del arreglo realizado por Carlo Lombardi en italiano. Este itinerario era habitual para el repertorio vienés y la llegada a España de las primeras obras de F. von Suppé. Además, existió una adaptación anterior a esta titulada *La mujer romántica*, que se estrenó en 1911. *vid.* Ignacio Jassa Haro: «Con un vals en la maleta: viaje y aclimatación de la opereta europea en España», *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 20, 2010, pp. 69-128.

clusiva e inalcanzable para el común de la población, muy atrayente para el público que recibió la obra con expectación⁶⁹.

4. *¿El género chico visto retrospectivamente desde el cine?*

El teatro por horas también supuso una importante fuente de inspiración para los filmes en la postguerra, una vez que este sistema teatral se hubo extinguido de los escenarios, como una estrategia para la actualización del pasado y la reivindicación histórica nacional, con intenciones propagandísticas. No se trata de un fenómeno concerniente en exclusiva al género chico, ya que lo mismo ocurrió con el cuplé a partir de finales de los años 40⁷⁰. Precisamente por el modo en el que se utilizan los números musicales tomados del teatro por horas y son incorporados a títulos de temática folclórica en la línea de *La corista* (1960), *La Lola se va a los puertos* (1947) o *El último cuplé* (1957), todos tan famosos como estudiados por la cinematografía, se deja entrever que es el cuplé y la utilización autónoma de esta música emancipada de las obras líricas, y no el teatro por horas en sí mismo, lo que inspira esta temática a los directores y productores cinematográficos. Una evidencia de ello es que este tipo de género está construido en torno a una protagonista femenina en solitario y de gran atractivo físico, donde se incluyen numerosos planos suyos y sus actuaciones, que generan al mismo tiempo admiración, deseo y envidia a quienes las presencian. En definitiva, un modelo que se corresponde más con los espectáculos de las cupletistas de comienzos de siglo que con el modelo del teatro por horas.

En la película *Teatro Apolo* (1950), dirigida por Rafael Gil, los papeles entre el género chico y el cine se invierten y es éste último el que busca recrear cómo funciona el teatro lírico por dentro, recordando una supuesta Edad de Oro del género chico, muy idealizada, y dotada de un halo nostálgico. No es este título el único que intenta plasmar en el cine el mundo teatral finisecular, pero lo cierto es que en este caso abunda la precisión a la hora de recrear las producciones teatrales, los decorados y personajes de las obras, la elección de los números musicales, los cantantes-actores e incluso la representación de los propios compositores líricos, hasta el punto de que es una película que bien merecería un estudio más pormenorizado, independientemente de que sea un título más inmerso en la corriente de cine folclórico en auge. El film abarca todo el periodo temporal en el que el teatro por horas dominó la escena madrileña y se extiende hasta la desaparición del Teatro Apolo en 1929. Los números musicales extraídos de *La Gran Vía*, *El puñado de rosas* o *La verbena de la Paloma* se intercalan conforme avanza la obra. La participación en esta película del actor mexicano Jorge Negrete como protagonista subraya la destacada proyección internacional del cine mexicano⁷¹ en España y la relación bilateral para la explotación de los films en ambos países como ocurrió con este caso en concreto⁷², contribuyendo asimismo para que el repertorio zarzuelístico español encontrase una nueva vía de difusión en Latinoamérica.

⁶⁹ Vid. la crónica sobre el éxito de este título en J. del C.: «La señorita del cinematógrafo», *La Correspondencia de España*, Madrid, 16-V-1916, p. 6.

⁷⁰ Vid. Vicente J. Benet: «El retorno de las cupletistas: fantasías del pasado sublimado en el cine español de los años cincuenta», *Lectures du genre*, n.º 11, 1987, pp. 66-74.

⁷¹ Vid. Maricruz Castro Ricalde: «El cine mexicano de la Edad de Oro y su impacto internacional», *La Colmena*, n.º 82, 2014, pp. 9-16.

⁷² *Historia de Nuestro Cine*, emitido 9 de julio de 2018, Archivo de Radiotelevisión Española. <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-teatro-apollo-presentacion/4658798/>> (último acceso, 28 -XII-2018).

Conclusiones

La oposición maniquea entre el teatro por horas y el cine en sus primeras décadas se desplaza con el estudio de las obras líricas estudiadas a una posición de convivencia y retroalimentación entre los dos géneros, sin que ello impida algunas muestras de rencor desde el mundo lírico. La enorme cantidad de títulos que hacen referencia al cine pone de manifiesto que los autores del género chico se interesaron mucho por él, pero al mismo tiempo tienen claro que la falta de público durante las dos primeras décadas del siglo XX no se debía a la irrupción del cine en la oferta de espectáculos públicos madrileños, al menos no exclusivamente. Es más, podría considerarse el cine como mayor acierto como una fuente de novedad que removió la temática del género chico. No obstante, a comienzos del siglo sí se puede apreciar un aumento de la preocupación de los autores por la supervivencia teatral y su rentabilidad económica, que se manifiesta directamente en las obras líricas contemporáneas y la consolidación del cine en Madrid.

A pesar de ser un tema recurrente, la irrupción del cine no monopoliza el desarrollo argumental de estas obras. A veces aparece tan sólo en una pequeña referencia comentada en los diálogos hablados o en una localización puntual de la acción dramática de uno de los cuadros, que se ubica a la entrada del cinematógrafo o en su interior, pero la temática general del género no va a sufrir grandes modificaciones con respecto al género chico de las dos últimas décadas del siglo XIX. El interés que el género chico desarrolló por el cine forma parte de un fenómeno mucho mayor, intrínseco a este teatro: su interés por plasmar en sus obras la actualidad del momento y sus ansias de modernidad. Por esta razón, todos los artilugios para la proyección de imágenes anteriores al propio cinematógrafo tuvieron también su lugar dentro del teatro por horas. Del mismo modo, la sicalipsis se va a imponer en estos títulos de comienzos de siglo, pero merece la pena destacar la estrecha vinculación que muestra con los trabajos coetáneos en el cine. Por ello, merece la pena comenzar a hablar de la sicalipsis como un movimiento transversal en la cultura europea de comienzos de siglo, y reflexionar sobre si la utilización de esta temática en el teatro condicionó también su introducción en el ámbito cinematográfico o si sucedió todo lo contrario, que el cine influenciase primeramente al teatro.

Las acotaciones escenográficas adquieren en este momento mucha importancia en lo que al cine se refiere, tratando de recrear los cuadros, los temas de las películas y las herramientas que son necesarias para la reproducción del cine, coincidiendo con una etapa en la que el elemento visual, dentro del propio teatro, estaba adquiriendo mayor trascendencia, lo que se demuestra en la complejidad de los cuadros plásticos que aparecen especialmente dentro del subgénero de la revista.

El cine dentro del género chico, más que un reclamo para atraer al público, como apuntaba Arce⁷³, es un elemento vinculado con la tradición transversal del género chico por ofrecer las novedades que dominaron la opinión pública en cada momento, con intención humorística la mayor parte de las veces, pero sirviéndose de la risa como crítica de la actualidad y de los propios problemas que el teatro atravesaba.

Más que convencer al público de la amenaza que podría suponer el cine para el teatro o quejarse por su cada vez más decadente situación, puede verse que, en base a los libretos consulta-

⁷³ Arce Bueno: «Aproximación a las relaciones entre el teatro y el cine mudo...

dos en este estudio, los autores líricos estaban más interesados en sugestionar la curiosidad del espectador, aportar novedad a sus espectáculos y dar al público temas sobre los que hablar. Si hay que buscar un culpable para la desaparición del género chico está claro que ni siquiera los autores estaban de acuerdo, al culpar a la sicalipsis, las varietés, el cuplé, la modernidad o el público.

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

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

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

