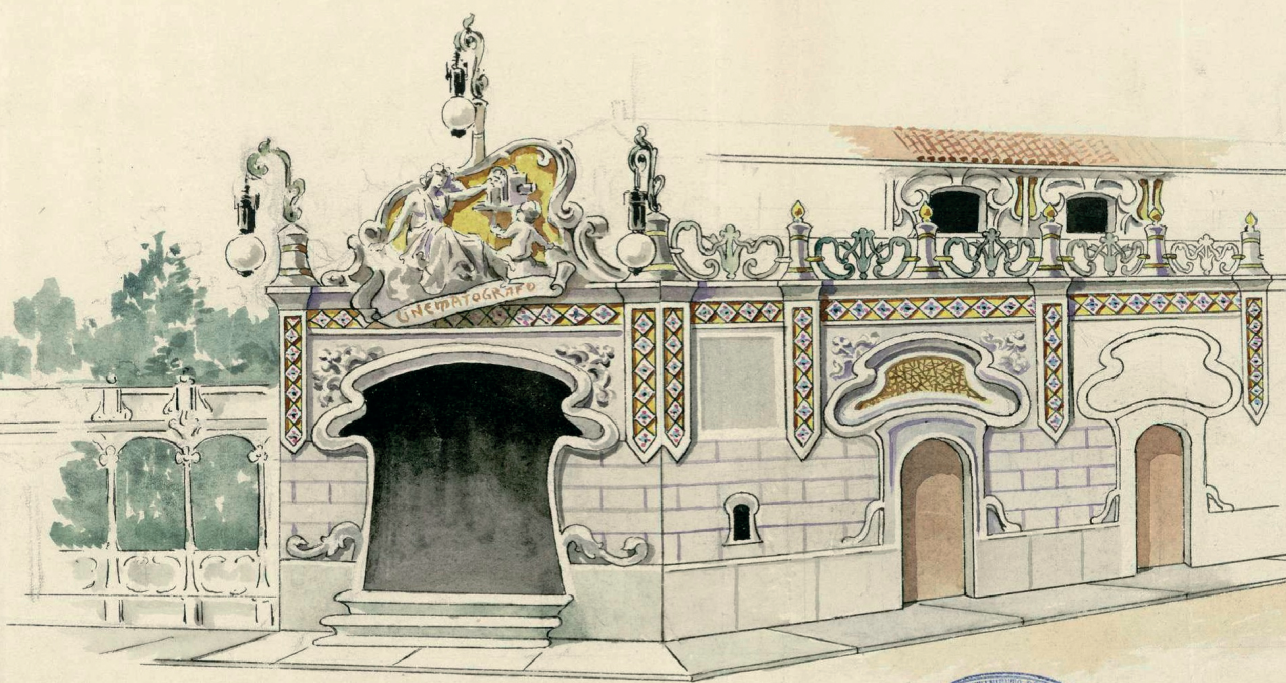


Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



Miriam Perandones Lozano
María Encina Cortizo Rodríguez
(Editoras)

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

Hispanic Music Series
ERASMUSH Group
University of Oviedo
Spain

Comité editorial

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

Consejo editorial

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

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

Miriam Perandones Lozano

María Encina Cortizo Rodríguez

(Editoras)

Hispanic Music Series, 5



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



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



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

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



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



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

© 2021 Universidad de Oviedo

© Los autores

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

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

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

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

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

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

DL AS 1190-2021

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

Diseño de la portada: RSC



ÍNDICE

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

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

EL «CINEMATÓGRAFO KALB»: HACIA LA MODERNIDAD EN EL TEATRO APOLO DE MADRID (1896)

JONATHAN MALLADA ÁLVAREZ

Becario Predoctoral, Universidad de Oviedo

RESUMEN

En este artículo se aborda la presentación por primera vez del espectáculo de fotografías animadas en el teatro Apolo de Madrid. Al igual que sucedía en otros espacios y teatros, el Apolo se hizo eco de la nueva modernidad imperante, ofreciendo el cinematógrafo de Mr. Kalb en sesiones intermedias tras las habituales secciones por horas que había impuesto el Teatro por Horas. Se propone un acercamiento a estas cuestiones, enfatizando en la recepción de las fotografías animadas por parte del público, contextualizando este hecho con la sociedad de la época y relacionándolo con lo que sucedía en los teatros de la capital española.

PALABRAS CLAVE: cinematógrafo, Teatro Apolo, Mr. Kalb

ABSTRACT

This paper aims to tackle the arrival of animated photographs at the Apolo Theatre in Madrid. Similarly, to other theatrical venues, the Apolo echoed the new prevailing modernity, producing intermediate sessions devoted to Mr Kalb's cinema after the regular per hour sessions imposed by de *Teatro por Horas*. An approach to these matters is prosed, focusing on the reception of the animated photographs by the general audience. Furthermore, this fact has to be contextualized in contemporary society and related to Madrid's other theatres.

KEYWORDS: Cinematograph, Apolo Theatre, Mr. Kalb

La segunda mitad del siglo XIX lleva aparejada no solamente un cambio en cuanto a las condiciones políticas, económicas y sociales de la población europea y mundial, sino también un revuelo auspiciado por las mejoras científicas y técnicas que tienen lugar en estas fechas, merced a las sucesivas revoluciones industriales, que modifican la forma de vida de los ciudadanos y que impregnan el último tercio de siglo y los primeros años del XX de un halo de modernidad gracias a la invención y perfeccionamiento de ciertas técnicas e inventos como podían ser la luz eléctrica, la fotografía, el cine o la música grabada. Todos ellos en estado aún incipiente, pero que, sin duda alguna, supusieron una revolución en la vida y en el ocio de la población del periodo de entresiglos¹.

¹ A este respecto, véase *Music and the Second Industrial Revolution*. Massimiliano Sala (ed.). Music, Science and Technology (MSCTE 2), Turnhout: Brepols Publishing, 2019.

En este sentido, el teatro Apolo de Madrid siempre se mantuvo en vanguardia de las novedades que pudieran llegar de París o de las ciudades europeas que marcaban con sus gustos el compás de la moda en España. Su condición de teatro burgués propició que estas innovaciones obtuvieran gran acogida entre la población madrileña que frecuentaba el coliseo de la calle de Alcalá.

Todos estos adelantos se pueden observar en las obras teatrales que se interpretaban, siguiendo una de las características del Teatro por Horas, la contemporaneidad, la alusión a sucesos de carácter cotidiano que conectaban de manera extraordinaria al público. Así, con motivo de los constantes cierres del Apolo a causa de la instalación del alumbrado eléctrico, cuando por fin reabre sus puertas –tras largo periodo de tiempo cerrado y con constantes fallos en el suministro–, la obra que se pretende representar, coincidiendo con el día de los Santos Inocentes (28 de diciembre) del año 1888, es el «melodrama cómico-lírico, monocáustico, [superiolítico] [sic] y con convulsiones espamódicas, en casi un acto y casi prosa y verso, original de toda la compañía y representado por la misma, titulado, ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! o ¡la luz eléctrica!»².

También podemos rastrear en el repertorio la existencia de otras obras sobre los aparatos de grabación y reproducción de sonido, como es el caso del juguete cómico-lírico, estrenado el día 24 de abril de 1899 en el coliseo apolíneo, titulado *El fonógrafo ambulante*, que alcanzó muy buen éxito; pero que según relata Ruiz Albéniz, «en realidad, donde se divirtió el público extraordinariamente fue en la última escena de la obra, escuchando los rollos del magnífico aparato instalado por la Empresa, y que se oía perfectamente desde todas las localidades del teatro»³.

Y por supuesto, más tardíamente, la revista cómico-lírica en un acto titulada *Cinematógrafo nacional*. Con música de Gerónimo Giménez y libreto de Perrín y Palacios, fue estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 10 de mayo de 1907, ahondando en la crisis que vivía el Género Chico y evidenciando los aires de modernidad que se respiraban en la capital española y el cambio de gusto y de espectáculos que demandaba el público.

Este hecho afectaba, como ya hemos mencionado, a la totalidad del teatro, y podemos observarlo en las palabras de José Luis Temes, cuando afirma que, en el ambigú del primer piso del Teatro Apolo se despachaban chocolates, moca, cervezas, pasteles...y que «siempre a la vanguardia de las novedades internacionales, fue pionero Apolo en vender helados en los intermedios de las funciones en días calurosos, en la denominada “heladuría” [sic] del teatro»⁴.

Pero sin duda, los adelantos tecnológicos eran recibidos por el pueblo madrileño en el célebre pórtico del teatro, que tuvo, en palabras de José Deleito y Piñuela, «una gran personalidad propia», convirtiéndose en «exposición y lonja de golosinas, baratijas y novedades de toda índole, que, en elegantes vitrinas de cristal, se vendían al público»⁵.

Resulta interesante ahondar en la crónica que hace Deleito y Piñuela, en la que afirma que,

² «Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*, 28-XII-1888, p. 2. La mala visibilidad de la tipografía y las intencionadas faltas ortográficas –que añaden comicidad–, hacen que no podamos confirmar todas las palabras que definen el «género» de esta obra.

³ Víctor Ruiz Albéniz, «Chispero»: *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana, 1ª ed., 1953, p. 297. No debemos pasar por alto la manera en que «Chispero» destaca que «se oía perfectamente», ya que sin duda alguna alude a las vicisitudes (vencidas) que habrían sufrido aparato y público para poder lograr un sonido proyectado y que se escuchase en toda la sala.

⁴ José Luis Temes: *El siglo de la Zarzuela: 1850-1950*. Madrid, Siruela, 2014, p. 405.

No eran vulgares comercios. Recogían lo más nuevo, lo más elegante, lo recién impuesto por la moda extranjera. Allí acudían los «snobs» en busca de algún artículo recién «lanzado», para hacer un obsequio o satisfacer una curiosidad, como iba la «gente menuda» para adquirir por pocos céntimos fruslerías «inéditas». Creo que allí aparecieron los primeros helados transportables a domicilio, los primeros aparatos automáticos, que, por «una perra gorda», entregaban caramelos, pastillas de chocolate, sortijas de plomo, lapiceros, espejos, carteritas, etc. Estas máquinas «saca perras», encanto de mi niñez y pozo de mis ingresos dominicales, funcionaban también en los vestíbulos altos o interiores⁶.

En la misma línea se sitúa Temes, al comentar que en el pórtico del Apolo muchos españoles verían por primera vez algunas de las primeras máquinas automáticas de «reproducción mecánica de la música, por medio de unos lectores fonográficos de rollos de cera que podían escucharse por unos auriculares de goma, previa introducción de una perra gorda»⁷.

No deja de ser interesante la publicidad que reciben todas estas iniciativas en la prensa; por ejemplo, el curioso caso de la «Luz brillante» anunciada en *La Correspondencia de España*, en la que en primerísima página se nos cuenta:

Luz brillante y economía en el petróleo, sin temor a explosiones. Se logra echando una cápsula incandescente a cualquier lámpara. A 50 céntimos se vende en todos los bazares y principales lampisterías de Madrid, Pórtico de Apolo y Preciados 42⁸.

Al margen del carácter novedoso, este vestíbulo amenizaba también la espera de las personas que se congregaban ante el teatro para entrar a la siguiente sesión y para tal efecto, era reformado frecuentemente:

El vestíbulo, preciosamente decorado, queda convertido en Exposición permanente de industrias diversas. [...] Ha desaparecido el puesto de flores, situado ahora en un kiosko frente a la puerta, y en su lugar, la roncada, cuyo pavimento será de mosaico, se adornará con elegantes vitrinas y escaparates de cristal, donde se exhibirán toda clase de género de lujo en bisutería, perfumería y de capricho⁹.

La Iberia, en una noticia similar donde se hacía eco de estas reformas, explicaba que «el público, que antes se aburría soberanamente esperando la salida en los intermedios de las secciones, con la exposición citada no se le hará el tiempo tan largo»¹⁰.

En la temporada teatral 1896-1897 estamos inmersos en pleno auge del sainete madrileño y, por ende, del género chico, con una cartelera teatral en la que conviven obras ya reconocidas y consolidadas como *El dúo de La Africana* (1893), estrenada tres temporadas antes, *La verbena de la Paloma* o *El tambor de granaderos* (las dos de 1894), con otras piezas –fundamentalmente sainetes– que probaban fortuna sobre las tablas del escenario en busca del tan ansiado éxito en aque-

⁵ José Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo del Género Chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 150.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Temes: *El siglo de la zarzuela...*, p. 405. Según Deleito y Piñuela, estos cilindros de fonógrafo fueron expuestos por «Monsieur» Hugens, propagandista del aparato en nuestro país, constatando que «por unas monedas de cobre [los cilindros], daban pequeños conciertos al viandante» (Deleito y Piñuela: *Origen y apogeo...*, p. 150).

⁸ [Anuncio] «De fama universal». *La Correspondencia de España*, 11-XII-1896, p. 1.

⁹ «Diversiones públicas». *La Época*, 24-VIII-1895, p. 3.

¹⁰ «Espectáculos». *La Iberia*, 23-VIII-1895, p. 3.

lla monstruosa industria comercial en que se convirtió el teatro por horas, ávida siempre de nuevos títulos. Estamos pues, próximos a la aparición en escena de dos obras cumbre del género chico, que firmarían Federico Chueca y Ruperto Chapí: *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La revoltosa*, ambas de 1897.

Una brillante compañía de género chico meticulosamente conformada por los empresarios Arregui y Aruej, aborda el estreno de *Los golfos* (1896)¹¹ –un éxito más para engrosar la extensa nómina con que ya contaba «La catedral del género chico»– y la reposición de sainetes como *Las tentaciones de San Antonio* (1890), *De vuelta del vivero* (1895) o *Las mujeres* (1896) marcaron un benéfico inicio de temporada para empresa y público. Tal y como relata «Chispero» en su crónica sobre el Teatro Apolo, después de este triunfal arranque de temporada,

en el mes de octubre acaeció una sensacional efeméride: la presentación por primera vez en Madrid del cinematógrafo de mister Karch [sic]. Se acogió con asombro y cálido entusiasmo y se estuvo dando como final de las secciones primera y tercera, proyectándose las seis «figuras animadas» que se exhibieron en la noche de la presentación (día 30 de octubre). Eran las tales de color, cosa nunca antes vista en Madrid hasta aquel día, y al decir de la crítica, «daban sensación de auténtica realidad a las proyecciones»¹².

Debemos rebatir algunos errores del libro de Ruiz Albéniz, como es el de la fecha del estreno de la temporada, que se verificó el día 31 y no el 30. También aparece mal tipografiado –error común a otras fuentes– el apellido del cinematografista, que cambia su apellido Kalb por el de Karch, en esta ocasión, pudiéndosele encontrar denominado también como Kall.

La dificultad en la multiplicidad de artilugios similares al cinematógrafo en el mismo intervalo temporal, así como las nomenclaturas que les impone la prensa –que hoy día diferenciamos, aunque en la época seguramente, no–, dificulta nuestra investigación para poder discernir cuál fue el primer teatro madrileño en el que hizo su aparición el cinematógrafo. Como explica Josefina Martínez, «el cine nace tras un proceso investigador a partir de la fotografía y los distintos espectáculos basados en elementos visuales, [...] bien conocidos en el Madrid del XIX, y que incluso funcionaron a la par que el cinematógrafo»¹³.

Es ciertamente elocuente lo expuesto por la profesora al comentar que:

A partir de este momento, Madrid se verá plagado de proyecciones traídas por los feriantes, quienes recorren el territorio español con sus cámaras-tomavistas y sus películas bajo el brazo. El cine pasó a formar parte de las atracciones de la mayoría de las salas de espectáculo de la ciudad: teatros, salones de variedades, jardines de recreo, restaurantes... Donde hubiese un escenario, se instalaba una pantalla. Los locales aceptan el cine como un espectáculo más durante estos primeros años, a veces en solitario, a veces acompañando otras atracciones¹⁴.

Lo cierto es que el Apolo no fue el primer teatro en presentar estas novedades. El teatro Romea se le adelantó en un par de días programando el espectáculo del «cinematógrafo Pathé», que en

¹¹ Zarzuela en un acto con libreto de Sánchez Pastor y música de Ruperto Chapí, estrenada en el Teatro Apolo de Madrid, el 24 de septiembre de 1896.

¹² Ruiz Albéniz: *Teatro Apolo. Historial...*, p. 259.

¹³ Josefina Martínez: «Cómo llegó el cine a Madrid», *Artigrama*, nº 16, 2001, p. 25.

¹⁴ *Ibidem*, p. 28.

principio funcionaría durante las sesiones segunda, tercera y cuarta, pero que rápidamente comenzó a programarse en todas las secciones tal y como se especifica en la prensa¹⁵. Aun así, esta aventura operó durante un periodo de tiempo relativamente escaso, pues se mantuvo en cartelera desde el 29 de octubre hasta el 9 de noviembre.

Esta terminología del Romea de «cinematógrafo Pathé» vendría dada por la asociación de los hermanos Charles y Émile, quienes comenzaron su andadura con un negocio de kinetoscopios y, posteriormente, formaron su propia empresa –*Pathé frères*–, para explotar sus inventos. Su logro consistió en añadir el fonógrafo al kinetoscopio, un artefacto de Edison, que se había presentado, también durante el mes de mayo de 1895, en un local de la Carrera de San Jerónimo¹⁶, como recoge la prensa coetánea:

Es verdaderamente digno de ser visto el kinetoscopio [sic] que se exhibe en la carrera de San Jerónimo, 34. Las fotografías de movimiento que constituyen el último invento logrado por Edisson [sic] son un espectáculo curiosísimo. En el kinetoscopio se ven las figuras animadas; se ve al equilibrista Caicedo realizando sus arriesgados ejercicios en la maroma, a la bailarina Carmen Otero, que tanto furor hace en París, su graciosa danza y otras escenas entretenidas que ofrecen extraordinaria novedad¹⁷.

El aparato en sí consistía en una película sensible, «la cual pasaba por el foco de un objetivo descubierto periódicamente por un rápido obturador. La película era de celuloide en tiras de 35 mm. con cuatro perforaciones por los bordes y las impresiones se sucedían a 46 imágenes por segundo»¹⁸. Es curioso el repertorio que se llevó a cabo en las representaciones, pues en todos estos artefactos será similar. En este caso fueron: «El equilibrista Caicedo, la bailarina Carmen Otero, un perro juguetero, la danza serpentina, baile andaluz y un árabe jugando a la espingarda, además de alguna cinta cómica: *En casa de un dentista* y *En una taberna*»¹⁹.

Con todo, aunque algunos consideraron superior el invento de Edison, no tardó en caer en el olvido pues «tratar de sincronizar las imágenes con el sonido de un primitivo fonógrafo resultaba demasiado ruidoso y molesto»²⁰.

Si bien hemos comentado que el teatro Romea había realizado ya proyecciones en octubre, como hemos visto, parece ser que no se trataba de un cinematógrafo como tal, pues el delegado de los hermanos Lumière en España, según afirma M^a Luz González Peña, fue A. Poromio [sic], «que inauguró un local en el Hotel París de la Carrera de San Jerónimo en mayo de 1896 –durante la festividad de San Isidro–, comentando que «el Cinematógrafo Lumière o “fotografía animada” pronto tuvo su competencia con el Vitáscopo Edison, inaugurado en octubre del mismo año en el Teatro Romea»²¹.

¹⁵ «Espectáculos para mañana». *La Época*, 4-XI-1896, p. 4.

¹⁶ Jean-Claude Seguin-Vergara y Jon Letamendi: «El sistema Lumière en España (1896-1897)». *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*. J. C. de la Madrid (coord.). Gijón, Universidad de Oviedo, 1996, p. 28.

¹⁷ «Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*, 23-V-1895, p. 4.

¹⁸ Martínez: «Cómo llegó el cine a Madrid»..., p. 26. Su comercialización se llevó a cabo entre 1893 y 1894.

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁰ M^a Luz González Peña: «Filmografía». *Diccionario de la Zarzuela en España e Hispanoamérica*, vol. I. Emilio Casares (dir.). Madrid, ICCMU, 2002, p. 775.

²¹ *Ibidem*. En otras fuentes, el representante aparece mencionado como «Alexander Promio» y el Hotel París no es tal, sino que se trata del Hotel Rusia. Cfr. Jean-Claude Seguin-Vergara: «La légende Promio (1868-1926)». 1895, *Revue d'histoire du cinéma*, 11, 1991, pp. 94-100.

A este respecto el historiador Méndez-Leite ha señalado que, en Madrid,

el 30 de octubre de aquel año (1896) quedó instalado el aparato competidor de Promio que no era otro que el Vitáscopo de Edison, en el Teatro Romea, y el público se mostró asombrado de la perfección de sus demostraciones iniciales... Algunos entusiastas llegaron a conceder preferencia al invento de Edison, calificándolo como más perfecto que el de los Lumière. Del Romea pasó el nuevo espectáculo al Apolo, donde un técnico, francés también, Monsieur Charles Kalb, con mucha prosopopeya explicaba al respetable los detalles de la visita del Zar a París²².

Por si fuera poco, para añadir un ingrediente más a esta multiplicidad de inventos similares, en mayo de 1896, llegaría a Madrid el Animatógrafo, «construido en Gran Bretaña por Robert Willian Paul y patentado el 25 de mayo de 1895»²³, que aparecería casi al mismo tiempo en el circo de Parish (el día 11 de mayo) de la plaza del Rey y en el salón de la carrera de San Jerónimo –el 15–, prolongándose hasta mediados de junio, y en el que, «entre otras imágenes, se pudo contemplar el puente de Black Frias [sic], una herrería, chinos fumando opio y Loïe Fuller bailando la danza del vientre»²⁴.

Al teatro Apolo se le adelantó el teatro de la Zarzuela. Tal y como afirma García Carretero en su historia del coliseo de la calle Jovellanos, «por estas fechas [mediados de octubre de 1896], se brinda al público la oportunidad de ver la reciente novedad del «cinematógrafo Lumière, ocupando por unos días dos de las secciones»²⁵. Desconocemos las fuentes utilizadas por Carretero para la confirmación de estos datos, pues en las fuentes hemerográficas consultadas no se especifica en la cartelera el espectáculo cinematográfico, ni podemos, por tanto, determinar el tiempo que se mantuvo en cartel. Sí tenemos constancia que el estreno estaba previsto para el día 12 de octubre, pues dos días antes se anuncia en *La Época* «el grandioso espectáculo que han presenciado en París miles de personas, con motivo de la entrada del Czar [sic] en la capital de Francia, que será muy pronto admirado por el público madrileño, gracias al *Cinematógrafo Lumière*»²⁶.

Sea como fuere, lo cierto es que el día 31 de octubre nos encontramos ante la primera representación del «cinematógrafo» en el Apolo²⁷. El día antes –seguramente este hecho confundiera a Ruiz Albéniz– se realizaron unas pequeñas pruebas para ver si las representaciones se podían llevar a cabo, tal y como nos indica la prensa: «Mañana en el segundo intermedio se dará una función del cinematógrafo de Mr. Kalb. Anoche se hizo la prueba con excelente resultado»²⁸.

²² Fernando Méndez-Leite. *Historia del cine español*. Madrid, Rialp, 1965, vol. I. Citado en Martín Arias. «1896: reflexiones teóricas en torno al cinematógrafo en Valladolid». *Primeros tiempos del Cinematógrafo en España*. J. C. de la Madrid (ed.). Gijón, Universidad de Oviedo, 1996, pp. 142-143. En este caso, no fue el mismo aparato el empleado en los Teatros Romea y Apolo, pues las fechas que postula Méndez-Leite no coinciden con lo expuesto en las fuentes hemerográficas consultadas.

²³ Martínez. «Cómo llegó el cine a Madrid»..., p. 26.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Emilio García Carretero: *Historia del teatro de la Zarzuela de Madrid*. Madrid, Fundación de la Zarzuela española, vol. I, 2003, p. 200.

²⁶ «Diversiones públicas». *La Época*, 10-X-1896, p. 3. Esta información quedaría pues, en confrontación con la expuesta por Josefina Martínez, en que se afirma que el cine en el Teatro de la Zarzuela comenzó el 10 de noviembre de 1896, algo que tampoco hemos podido verificar a través de la prensa. Las fechas del teatro Apolo, del 1 de noviembre de 1896 al 17 de septiembre de 1897, tampoco se corresponden con lo expuesto en este trabajo contrastado mediante las fuentes hemerográficas.

²⁷ Todo parece indicar que no era el cinematógrafo que entendemos hoy en día, sino más bien un vitáscopo como el que había en el Teatro Romea.

²⁸ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 31-X-1896, p. 3.

Los anuncios se sucedieron en los periódicos, proclamando que entre los cuadros que se tendría ocasión de presenciar, figuraban varios episodios de la visita del Czar a París, y explicando que, «en la función de tarde del domingo habrá también cinematógrafo»²⁹, añadiendo *La Iberia*, de forma significativa, que la presencia de la nueva atracción no conllevaría ningún aumento de precio³⁰, un hecho bastante curioso, si tenemos en cuenta que el cinematógrafo de la Carrera de San Jerónimo, que ofrecía sesiones de 15 minutos, tenía el precio de una peseta³¹, un coste elevado al que no podía acceder la mayor parte de la población madrileña.

El estreno supuso la consecución de otro éxito para la empresa del Apolo, pues la crítica se deshizo en elogios ante este nuevo artilugio, llegando a decir que «el espectáculo que el cinematógrafo ofrece es uno de los más curiosos y entretenidos que nos ha proporcionado la ciencia moderna»³². El acto consistía –según las fuentes hemerográficas–, en seis fotografías animadas, entre las que sobresalieron las dos últimas «que, por reproducir las figuras en color, cosa que hasta aquí no se había visto, hacen el efecto de la realidad misma»³³. Las fotografías eran anunciadas por el señor Kalb –«cinematografista francés y guasón transpirenaico»³⁴–, «en un español chapurrado verdaderamente delicioso»³⁵ ofreciendo también «tres o cuatro cuadros más de propina»³⁶.

Ciertamente elocuente se nos muestra la información de *La Iberia*:

–Primer cuadro –exclama Mr. Kalb–. «Senadores *yankees* bailando una danza grotesca».

–Otro cuadro. «Un drama dramático». Escena graciosísima *insecticida* que se desarrolla en la alcoba de una casa de huéspedes a las tres de la mañana.

Otro. «La danza serpentina», en colores.

Otro. «Los zares en París». [...]

Ahora –exclama–, la playa con arenas... lo que se ve al fondo es el mar, con sus olas y sus espumas y todo...³⁷

No fue el primer teatro en acoger este tipo de espectáculos, pero sí que podemos afirmar que fue en el que más tiempo se mantuvieron en cartel, pues durante un mes las funciones de cinematógrafo se sucedieron en el Apolo, como bien se anuncia en la prensa dos semanas después de su estreno³⁸. Esta continuidad en el tiempo hizo que las escenas proyectadas tuvieran que renovarse para no quedar obsoletas³⁹. De este modo, se habla de nuevas escenas, que causaban extraordinario efecto, especialmente, «varias en colores»⁴⁰.

²⁹ «Diversiones públicas». *La Época*, 30-X-1896, p. 3.

³⁰ «Espectáculos». *La Iberia*, 30-X-1896, p. 3.

³¹ Martínez: «Cómo llegó el cine a Madrid»..., p. 28.

³² «Diversiones públicas». *La Época*, 1-XI-1896, p. 3.

³³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 1-XI-1896, p. 3.

³⁴ «Teatro de Apolo». *El Liberal*, 1-XI-1896, p. 6.

³⁵ «Diversiones públicas». *La Época*, 1-XI-1896, p. 3.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ «Teatro de Apolo». *La Iberia*, 1-XI-1896, p. 2.

³⁸ «Continúan llamando extraordinaria atención en este teatro las notables vistas que exhibe Mr. Charles Kalb con su cinematógrafo perfeccionado». «Espectáculos». *La Iberia*, 13-XI-1896, p. 3.

³⁹ Del mismo modo que sucedía con las obras que cosechaban gran éxito y que necesitaban de alguna modificación que actuara como reclamo para el público. Tal vez el caso más paradigmático en este aspecto sea el de la célebre revista «cómico-lírico fantástico callejera», *La Gran Vía* (1886), con sus múltiples «reformas»

⁴⁰ «Diversiones públicas». *La Época*, 14-XI-1896, p. 3.

TEATRO-CIRCO DE APOLO
HOY DOMINGO 18 DE OCTUBRE DE 1896
ÚLTIMAS DOS FUNCIONES
EN QUE TOMA PARTE
EL CINEMATÓGRAFO
POR LA NOCHE DESPEDIDA DE MR. CHARLES KALB
POR LA TARDE A LAS 3 Y MEDIA

1.ª Sinfonía.—2.ª La granada comedia en dos actos y en prosa, basada en el argumento de otra francesa, por D. Mariano Pina Domínguez, que se titula:
GONZÁLEZ Y GONZÁLEZ

3.ª «ÉXITO COLONIAL» 4.ª 7.ª representaciones de la bonita comedia en un acto y en prosa, última producción del teatro autor D. Vinal Aza, titulado:
LA PRIMAVERA

4.ª La bonita pieza de costumbres valencianas en un acto y en verso, original de D. Juan Colón, titulado:
EL SANT DEL AGÜELO

5.ª y última. **14.ª EXHIBICIÓN** del
CINEMATÓGRAFO
en la que Mr. CHARLES KALB presentará los más nobres los cuadros de su colección

POR LA NOCHE A LAS OCHO Y TRES CUARTOS
45 Y ÚLTIMA FUNCIÓN
DEL
CINEMATÓGRAFO
DESPEDIDA
DE MONSIEUR
Charles Kalb
LA REVISTA
DEL CINEMATÓGRAFO
Presentará Mr. Kalb todos los cuadros de su numerosa colección
DESEMPEÑANDO DOS PARTES DEL PROGRAMA

AL ILUSTRADO PÚBLICO VALENCIANO

Siendo hoy las últimas funciones en que tengo el honor de presentar al público de Valencia mis trabajos en el Cinematógrafo, el cual he tenido el gusto de ser el primero que como novedad le he presentado en esta capital, congo un dolor al manifestar mi sincero agradecimiento por la gentil y cariñosa acogida que la ilustrada prensa y el inteligente y bondadoso público me han dispensado y que me otorgará, pues, siendo mis mayores deseos asistir de volver pronto a tan bella y hospitalaria tierra, procurando siempre ser el primero en presentar lo mejor y lo más nuevo que produzcan los grandes adelantos del presente siglo.

CHARLES KALB.

1.ª Sinfonía.—2.ª El divertidísimo sainete en un acto y en prosa, original de Don Ricardo de la Vega, cuyo título es:
PEPA LA FRESCACHONA, Ó EL COLEGIAL DESENVUELTU

3.ª PRIMERA EXHIBICIÓN de
EL CINEMATÓGRAFO

4.ª La piadosísima en un acto, original de D. Juan Colón, titulado:
EL SANT DEL AGÜELO

5.ª SEGUNDA EXHIBICIÓN de
EL CINEMATÓGRAFO

6.ª El piquete cómico-lirico en un acto y en verso, original de D. Constantino Gil, con música de los Sres. Roman y Talavera, titulado:
NIÑA PANCHA

ENTRADA GENERAL, 50 CÉNTS. PESETA

Imagen 1. Cartel de anuncio del cinematógrafo de Charles Kalb, en el Teatro-Circo Apolo de Valencia, en 1896.

Debemos hacer un ejercicio reflexivo y trasladarnos a la época, para poder comprender mejor el impacto del cinematógrafo, un aparato que, debido a su estado incipiente, ni mucho menos era tan perfecto como lo puede ser hoy día, tal y como se apresuraron en comentar los periódicos. *La Época*, por ejemplo, explicaba que «falta aún, para la completa perfección del maravilloso invento, que las imágenes se desarrollen sobre el lienzo blanco sin vibración alguna»⁴¹. Sin embargo, a juzgar por lo expresado en la mayor parte de la prensa consultada, el cinematógrafo de Apolo era de los más precisos y mucho menos ruidoso que los demás artilugios que funcionaban en los teatros y salones de la capital, pues como sintetiza *La Iberia*, «el movimiento de los clichés, que molesta algo la vista de los espectadores, es en el aparato de Mr. Kalb apenas perceptible»⁴².

Aun así, el cinematógrafo se fue consolidando en el teatro de la calle de Alcalá, como prueba el hecho de ofrecer diez vistas el día 21 de noviembre⁴³ en lugar de las seis iniciales que se habían realizado para su estreno.

Es curioso el tratamiento que se realiza del espectáculo, ya que se aborda como un sainete o revista más de los que se programaban en el teatro regentado por Arregui y Aruej. Lo habitual en los estrenos es que tuvieran lugar en la segunda o tercera función, bien flanqueados por obras que la compañía sabía que gozaban de buena aceptación. Además, en el caso de prever un estreno muy exitoso, era frecuente que se cancelase alguna de las secciones para quedar el cartel compuesto solo por tres de las cuatro sesiones habituales y tener cierto margen para bisar los números más aplaudidos. Si la obra estrenada obtenía el favor del público, rápidamente se desplazaba en cartel hasta la famosa «cuarta» sesión o incluso conformando dos sesiones de las cuatro habituales: normalmente, la primera y la cuarta.

⁴¹ «Diversiones públicas». *La Época*, 1-XI-1896, p. 3.

⁴² «Teatro de Apolo». *La Iberia*, 1-XI-1896, p. 2.

⁴³ «Diversiones públicas». *La Época*, 21-XII-1896, p. 3.

En este caso, como las seis vistas no llegaban a completar una función, se ofrecían como intermedios tras las funciones habituales. El estreno se verifica tras las secciones primera y tercera, y rápidamente pasó a moverse en las segundas y cuartas, si bien es cierto que se mantuvo transitando entre las dos opciones, y que también pasó a integrar las representaciones que, como era habitual, se presentaban al público los domingos y festivos por la tarde.

A mediados del mes de noviembre, aparece en la cartelera otro nuevo elemento, el Mouvógrafo, al que se podía acudir en Alcalá nº 4. En la prensa se nos presenta como un sistema de proyección de «fotografías animadas en colores y combinadas con el *grafófono* [sic]. Secciones cada media hora, de tres y media a siete de la tarde, y de ocho y media a once y media de la noche»⁴⁴. Este aparato servía, en palabras de González Peña, «para exhibir películas en colores, sincronizadas con un gramófono parlante»⁴⁵. Se presentarían así las primeras vistas en color y con sonido, mostrando imágenes de la ciudad: las corridas de toros del 18 de octubre, asalto a sable de los discípulos de Carbonell, la Puerta del Sol, salida de misa de 12 de las Calatravas, Loreto Prado y sevillanas⁴⁶. Concluye González Peña afirmando que, a pesar de la atracción de público que produjo, «al igual que el Vitáscopo Edison, también este Mouvógrafo cayó en el olvido»⁴⁷.

Por último, el viernes 27 de noviembre se anuncia el final de las representaciones de las «preciosas vistas del cinematógrafo reformado de Mister Charles Kalb, que tan extraordinaria acogida han obtenido»⁴⁸, en las funciones de tarde previstas para el domingo 29, con un programa en el que se pondrían en escena *Las mujeres* (1896), *Los golfos* (1896) y *La verbena de La Paloma* (1894). Además, se especifica en la prensa que por la noche se darían «las penúltimas funciones», quedando relegada la despedida para el lunes, «con la exhibición de las vistas más notables del repertorio»⁴⁹.

Tras un mes establecido en el teatro Apolo, el cinematógrafo de Charles Kalb abandonó Madrid con destino al vallisoletano teatro Zorrilla, en el que encontramos noticias de representaciones desde el día 10 de diciembre a las ocho de la tarde y a las diez y cuarto. A pesar de la escasez de días que tuvieron lugar estas representaciones, podemos percibir, tal y como recoge Luis Martín Arias a través de la prensa local, que el éxito fue notable⁵⁰. Tras esta estancia en la capital castellanoleonesa, el cinematógrafo Kalb emprendería rumbo a tierras cántabras, donde se presentaría a principios de enero de 1897⁵¹.

El teatro Apolo de Madrid, haciéndose eco de la modernidad imperante en el cambio de siglo, y con las posibilidades que ofrecían el hecho de ser un teatro de gran capacidad, destinado a un público mayoritariamente burgués, equipado con las técnicas y avances vanguardistas en Europa, apostó por el cinematógrafo obteniendo excelentes resultados económicos para la empresa. Ello

⁴⁴ «Espectáculos para mañana». *La Época*, 26-XI-1896, p. 4. También encontramos esta información en «Espectáculos para mañana». *La Correspondencia de España*, 26-XI-1896, p. 3.

⁴⁵ González Peña: «Filmografía». *Diccionario de la Zarzuela...*, p. 775.

⁴⁶ Martínez: «Cómo llegó el cine a Madrid»..., p. 29.

⁴⁷ González Peña: «Filmografía». *Diccionario de la Zarzuela...*, p. 775.

⁴⁸ «Diversiones públicas». *La Época*, 27-XI-1896, p. 3.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Según se recoge en Martín Arias. «1896: reflexiones teóricas en torno al cinematógrafo en Valladolid»..., p. 42. No hemos podido verificar la información que indica al tratarse de diarios locales y no encontrarse digitalizadas estas fuentes.

⁵¹ «Teatro». *El Cantábrico*, 9-I-1897, p. 3 y «Teatro». *El aviso*, 9-I-1897, p. 3.

ocurrió, sin duda, gracias a la buena marcha que ya llevaba el teatro –bien consolidado por el género chico–, al perfeccionamiento del cinematógrafo de Mr. Kalb y al hecho de no aumentar el precio de las localidades para poder asistir a presenciar el «cinematógrafo». En vista del éxito, numerosos teatros, salones y espacios se sumarían a esta iniciativa de introducir las fotografías animadas en sus carteleras.

Al igual que en las temáticas de gran parte de las obras estrenadas en el teatro, llama la atención la actualidad de las vistas e imágenes proyectadas. La visita del Zar a París que tanto público atraía, se había producido con motivo del inicio de la construcción del puente Alejandro III, que tuvo lugar el 7 de octubre de ese mismo año 1896, por lo que se trataba de un hecho de rabiosa actualidad, que en menos de un mes ya podía ser presenciado por los españoles, merced al cinematógrafo⁵².

Por otro lado, animatógrafos, kinetoscopios, vitáscopos y moviógrafos, todos ellos –junto con el cinematógrafo– compartían en sus imágenes bailes de Carmen Otero o Loïe Fuller⁵³. Esta última, causaba furor «reinventando» la danza con sus trajes vaporosos y su experimentación a través de cintas, destacando por encima de todos sus números, la «danza serpentina», ya conocida en Madrid desde unos años antes, pues en abril de 1893 la empresa del Circo Parish había contratado a la bailarina Ida Fuller –imitadora de Loïe–, quien había presentado al público su «Danza fantástica “La serpentina”, última novedad en París»⁵⁴. Curiosamente, en la función de Inocentes de 1893, se estrenó en Apolo el espectáculo «Miss Luisa Campos Fuller» con “La serpentina española”⁵⁵.

Este gusto por la danza, por intercalar secciones de cinematógrafo con otras de teatro habitual, serán sin duda no solo el precedente del cine actual, sino también de las secciones de género ínfimo y *variétés* que tienen lugar desde el cambio de siglo. Según Enrique Mejías, el género chico, fundamentalmente el sainete madrileño, vive una profunda crisis a partir del desastre colonial, intuyendo también un cambio de gusto por parte del público⁵⁶. El cuplé, la opereta, las bailarinas –cuyo componente sicalíptico tal vez podríamos intuirlo en nuestras proyecciones–, breves escenas de películas o filmaciones, acompañadas de números circenses o prestidigitadores, conformarían buena parte de la atomizada escena teatral madrileña de principios del siglo XX.

⁵² Podemos intuir que no sea casual la reposición en el Apolo por este tiempo de *La Czarina*, zarzuela en un acto con música de Ruperto Chapí y libreto de José Estremera, estrenada el 8 de octubre de 1892 en el teatro Apolo de Madrid. La empresa, consciente de la actualidad del viaje del Zar, retomaría esta obra.

⁵³ Sobre Loïe Fuller, bailarina estrella de París, y verdadera renovadora de la escena a través de la iluminación, véase: Ann Cooper Albright. *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2007.

⁵⁴ «Espectáculos para hoy». *El Imparcial*, 1-IV-1893, p. 4.

⁵⁵ «Espectáculos para mañana». *La Época*, 27-XII-1893, p. 4. Este número tuvo un éxito considerable y se mantuvo en cartel hasta la última semana de febrero.

⁵⁶ Enrique Mejías García. «Manuel de Falla en el contexto del Género Chico madrileño: nuevas respuestas a un viejo problema». *Quodlibet: revista de especialización musical*, 2ª Etapa, nº 55, enero-abril de 2014, pp. 7-39.

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.

