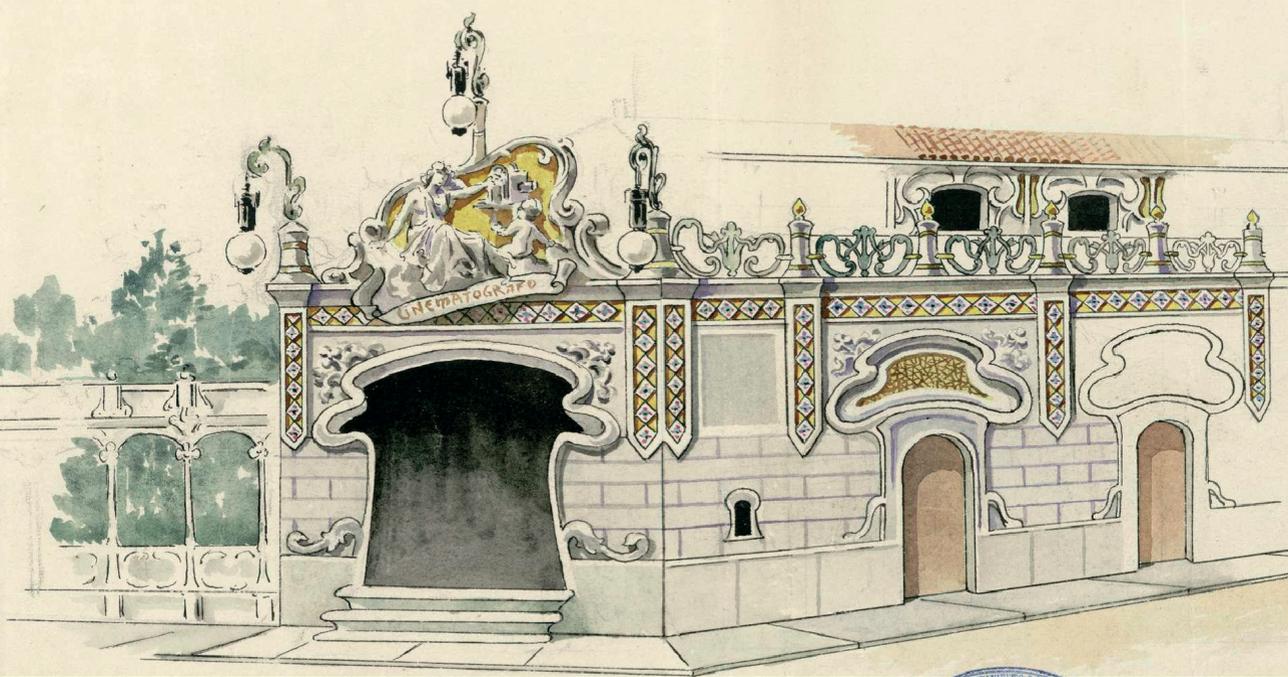


# Música, escena y cine (1896-1978): diálogos y sinergias en la España del siglo XX



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](mailto: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

# GRACIA DE TRIANA Y GENARO MONREAL: DE LOS TEATROS A LA GRAN PANTALLA: DE FLOR DE ESPINO (1942) A CASTAÑUELA (1945)<sup>1</sup>

CARLA MIRANDA  
Becaria Predoctoral FPU  
Universidad de Oviedo

## RESUMEN

En este texto, abordamos cómo se forjó la relación compositor-artista de Genaro Monreal y Gracia de Triana, desde los escenarios hasta el rodaje de la película *Castañuela* (1945). Veremos cómo la trama, los personajes y la música cumplen con el modelo de musical folklórico de los años cuarenta, con gran presencia de elementos andaluces, actuando como transición entre el cine de la República y el de la siguiente década.

PALABRAS CLAVE: cine español, musical folklórico, Gracia de Triana, Genaro Monreal.

## ABSTRACT

In this article, we will discuss how was forged the composer-artist relationship of Genaro Monreal and Gracia de Triana, from the stage to the filming of *Castañuela* (1945). We will explore how the plot, the characters and the music comply with the folkloric musical model of the 1940s, with a very notable presence of Andalusian elements that operate as a transition between the Spanish Second Republic Cinema and the cinematographic products of the following decade.

KEYWORDS: Spanish cinema, folkloric musical, Gracia de Triana, Genaro Monreal.

## 1. Apuntes biográficos del compositor

Genaro Monreal es uno de los grandes maestros de la copla, con composiciones tan conocidas como «Campanera», «El capote de paseo», «Ni se compra ni se vende», «El garrotín», o «El Lerele» que tan fantásticamente interpretó Lola Flores.

El músico aragonés (Ricla (Zaragoza), 1894 - Madrid, 1974) comienza sus estudios musicales a los siete años, como infante en la Basílica del Pilar de Zaragoza. En 1911, se traslada a Madrid y realiza el examen de ingreso al Conservatorio, centro donde cursa la especialidad de flauta y las asignaturas de solfeo y armonía, que supera con excelentes calificaciones. Pronto desarrollará un buen oficio como compositor, a través de orquestaciones y arreglos de temas ya conocidos.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de una investigación doctoral financiada por el programa de Formación del Profesorado Universitario del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación (FPU16/06729). Su autora, desarrolla su etapa formativa doctoral con los doctores María Encina Cortizo y Ramón Sobrino, en el grupo de investigación ERASMUS de la Universidad de Oviedo.

Sus primeros éxitos llegaron a principios de los años 20 con canciones como «Las tardes del Ritz» y «El capote de paseo», esta última estrenada en el Teatro Lara. En 1924 se traslada a París y allí trabaja escribiendo obras para artistas españoles, y *vedettes* francesas, en los musicales de la época. En 1929 funda, junto a su esposa Inocencia Moreno –bailarina que actuaba bajo el nombre artístico de Paquita Pagán–, una academia de canto y baile, así como una editorial musical de nombre «El momento musical», con sede en la calle de Horno de la Mata de Madrid, y que, al fallecimiento de Monreal fue vendida al maestro Quiroga.

Ya en los años 40, siguiendo las pautas de la nueva situación que atraviesa el país, el zaragozano muestra un gran interés por el folklore de la península, especialmente por el navarro-aragonés y el andaluz. Comienza, así, una nueva etapa compositiva centrada en este repertorio, que da a conocer por toda España gracias a los espectáculos arrevistados *Melodías de España*, *Alrededor del mundo* y *En el corazón, banderas*, protagonizados por una pareja de éxito, formada por Pepe Blanco y Carmen Morell. Su fama, cada vez mayor, le lleva a colaborar con letristas de renombre como los hermanos Quintero, Francisco Muñoz «Currito», Ramón Perelló, etc. El maestro compagina esta actividad con los diversos encargos musicales que recibe para la gran pantalla, en forma de cortometrajes, largometrajes y los noticiarios documentales –NODO–<sup>2</sup>.

## 2. Flor de espino, primera incursión de Monreal y Gracia de Triana en el celuloide

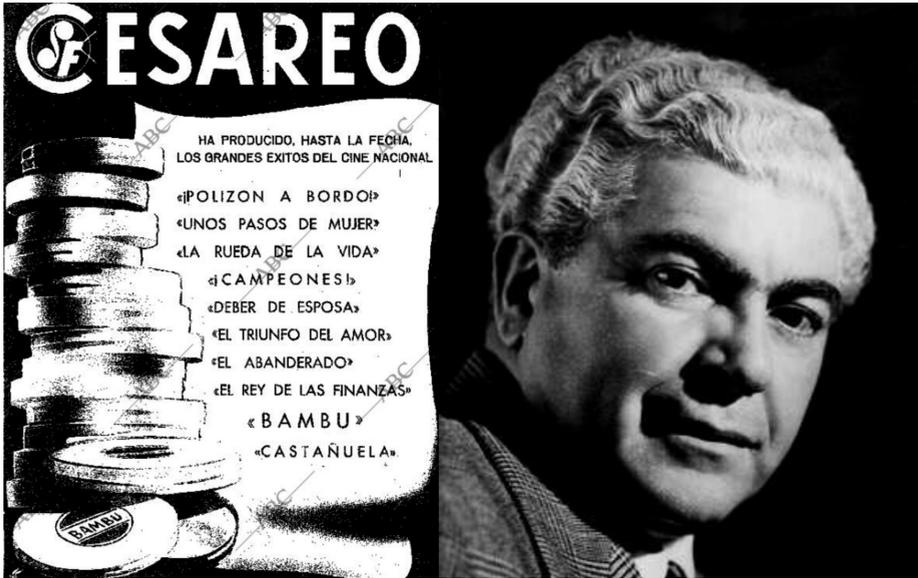
El primer documento audiovisual en el que Genaro Monreal participa como compositor del que se tiene constancia es el cortometraje de la productora CIFESA *Flor de espino* (1942), dirigido por Joaquín Cuquerella, con argumento de José Palma y guion de Florián Rey. Protagonizado por una joven Gracia de Triana, narra la historia de un empresario argentino que visita España y oye cantar a Gracita acompañada por su padre a la guitarra. Desea contratarla para un espectáculo en Buenos Aires, pero antes, quiere escuchar de nuevo a la cantante. Las bulerías «El novio aceitunero», más conocidas como «Los aceituneros», y el pasodoble «Flor de espino», tema que le sirve para convencer al empresario y su mujer para formalizar el contrato, son los dos fragmentos musicales de la cinta. Originalmente, el corto iba a titularse *La hija de don Juan Alba*, tal y como consta en el guion original, y el tanguillo homónimo de Francisco Infantes y Luis Rivas sería el número principal de la cinta.

Con ocho minutos de metraje, y sin referencia alguna en prensa<sup>3</sup>, este filme podría tratarse de un vídeo promocional<sup>4</sup> de Gracia de Triana, a modo de contemporáneo videoclip, con el fin de popularizar precisamente dos de las canciones más emblemáticas de la cantante. Asistimos, por tanto, a un procedimiento diferente al que nos encontramos habitualmente con las películas de tipo musical folklórico. Uno de los productos resultantes de estas eran los discos con los temas principales del filme, que pasaban a formar parte del repertorio fijo del artista; valgan como ejemplo, y continuando con el compositor que nos atañe, «No me tires *indiré*» o «La niña de la venta», de la

<sup>2</sup> Para profundizar en la obra para cine de Monreal, remitimos a nuestro artículo: «Banda sonora para *La Faraona*. Análisis de las composiciones de Genaro Monreal para *La niña de la venta* (1951) y *La estrella de Sierra Morena* (1952)», *Música y medios audiovisuales: aproximaciones interdisciplinares*, Josep Lluís i Falcó y Joaquín López González (eds.). Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2019, pp. 211-222.

<sup>3</sup> Se tiene constancia de su estreno, el 26 de octubre de 1942, gracias a la documentación hallada en la Filmoteca Española.

<sup>4</sup> En el fondo de censura del Archivo General de la Administración, este cortometraje está etiquetado como «sketch». Aparece con el mismo nombre en la revista *Superación*, noticiario de CIFESA para el año 1941-42, p. 23.



Imágenes 1 y 2. Anuncio de las películas producidas por Cesáreo González en el año 1945 (ABC, 20-XII-1945, p. 26) y fotografía del productor gallego.

película homónima protagonizada por Lola Flores. Pero en el caso que estudiamos, las canciones ya habían sido grabadas un año antes, en 1941, cuando comienza la tramitación de los permisos de rodaje: «Mi compañera: La hija de don Juan Alba» se publicó junto a «Los aceituneros»; y «Flor de espino» se grabó con la zambra «Rosa de Jerez», bajo el sello Compañía del Gramófono Odeón.

En *Flor de espino*, la música de Monreal y la interpretación de Gracia de Triana son vistos como una representación deseable de la cultura española y susceptible de exportación. No obstante, dado el repertorio elegido para el corto, esto no hace más que contribuir a la construcción de la metonimia España-Andalucía<sup>5</sup>. Cabe destacar la participación en este cortometraje de Florián Rey, quien se había embarcado años antes en la búsqueda de una imagen de «lo español» que se alejase de la idea que se tenía en el extranjero, a través de la construcción de una feminidad basada en Aragón y Andalucía<sup>6</sup>.

### 3. «Castañuela, mi nombre es Castañuela»

El cortometraje trae consigo una estrecha colaboración entre Gracia de Triana y Genaro Monreal, quien compone numerosas coplas para que la cantante estrene en los teatros madrileños. El éxito de ambos llama la atención del productor cinematográfico Cesáreo González que, optando

<sup>5</sup> Joaquín López: «Entre el casticismo y el sinfonismo: música cinematográfica en la España de los años centrales del siglo XX», *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*, T. Fraile y E. Viñuela (eds.) Sevilla, Arcibel, 2012, p. 51.

<sup>6</sup> Laura Miranda: *Canciones en el cine español. Período de autarquía (1939-1950)*. España, Shangrila Ediciones, 2018, p. 59.

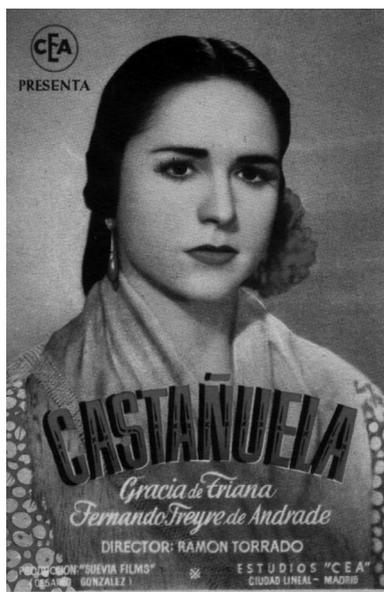


Imagen 3. Uno de los carteles promocional de *Castañuela*

por la diversificación de géneros tras el fracaso de *El abanderado* (1943), anuncia la grabación de cuatro títulos más durante el siguiente año<sup>7</sup>. Así se gesta *Castañuela* (1945) que nada tiene que ver con la zarzuela del mismo nombre compuesta por Emilio Acevedo y Francisco Alonso en 1941, más allá del típico romance de una joven con un hombre de una clase social más elevada.

*Castañuela* fue la primera película que rodó como protagonista principal Gracia de Triana, ya que, hasta ahora, la joven de tan sólo veintiséis años sólo había aparecido en algunas cintas como cantaora. Junto a ella trabajaron como actores principales Ricardo Acero, que hacía de galán, Fernando Freyre de Andrade y Julio Rey de las Heras.

Cesáreo González no duda en contar con Ramón Torrado en su equipo, esta vez como director<sup>8</sup>. El rodaje da comienzo el 21 de noviembre de 1944 y su estreno tiene lugar el 23 de abril del año siguiente, en el teatro Avenida de Madrid. La banda sonora recae en Monreal y Fernando Ruiz Arquelladas, con quien el primero ya había trabajado en 1940, componiendo música para el docu-

mental *La pesca de la sardina*<sup>9</sup>. Resulta interesante traer a colación la teoría de binomios que Teresa Fraile trató extensamente en su tesis<sup>10</sup>, ya que nos encontramos ante uno de los casos en los que director y compositor trabajan juntos en más de un proyecto<sup>11</sup>.

Gracia de Triana interpreta a Castañuela, una muchacha huérfana que canta como los ángeles y trabaja en el cortijo sevillano Pino Serrano. Gabriel, un modesto vaquero de humilde origen, bebe los vientos por ella, pero la joven está enamorada del señorito Manuel (Ricardo Acero), hijo de un hacendado sevillano dueño del cortijo, prometido con su prima María Isabel. La bailarina Carmen Montoya (Consuelo Companys) se suma a este enredo amoroso, intentando frustrar los planes de boda de Manuel y erigiéndose como antagonista de Castañuela, con quien establece un diálogo sociocultural enfrentado<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> José Luis Castro de Paz y Jostexo Cerdán (coords): *Suevia Films. Cesáreo González. Treinta años de cine español*. Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2005, p. 47.

<sup>8</sup> Anteriormente, Ramón Torrado había trabajado para la productora como director de la jefatura general de dirección en películas como *Polizón a bordo* (1941), *Unos pasos de mujer* (1941), *La rueda de la vida* (1942) o *El abanderado* (1943).

<sup>9</sup> Es habitual encontrar el nombre de Arquelladas en el fondo de Monreal, ya que colaboró con el zaragozano orquestando algunos de sus temas. Además, teniendo en cuenta las fechas de rodaje, ambos compositores estaban inmersos en la banda sonora de los Noticiarios Documentales «Desde Bermeo al Abra» y «Un día en Santiago».

<sup>10</sup> Teresa Fraile: *La creación musical en el cine español contemporáneo*. Tesis doctoral dirigida por la Dra. Matilde Olarte, Universidad de Salamanca, 2008, p. 485.

<sup>11</sup> El binomio Monreal-Torrado se consolidará en 1951, con *La niña de la venta* y un año después con *La Estrella de Sierra Morena*.

<sup>12</sup> Jo Labanyi: *Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, 2003, p. 6.

Tras diversos avatares, la generosa joven consigue arrancar al señorito Manuel de las manos de una cantante de dudosa reputación, egoísta y altanera, que sólo pretende el dinero de este, para lo cual dedica todo su esfuerzo, haciendo gala de una envidiable capacidad de sacrificio personal y abnegación femenina<sup>13</sup>.

El alivio cómico y, como puede verse en los carteles promocionales (ilustraciones 2 y 4), el reclamo publicitario, es Fernando Freyre de Andrade, que interpreta a Perico, amigo inseparable de Manuel. El argumento es amable e ingenuo, cumpliendo el deseo de Cesáreo González de romper con todo lo anterior y contentar a un mayor segmento de la población. Como sucede con el cine de folklóricas, esta cinta es una mera exhibición de los atributos artísticos de la protagonista.



Imagen 4. Cartel de *Castañuela* (1945).

En esta película, Gracia de Triana adopta la estética propia de los musicales folklóricos: ataviada con traje de volantes y mantón, peinada con el pelo recogido, adornado con flores. Castañuela se presenta a sí misma como una enamorada de la canción que se pasa todo el día entonando para alegrar a los vecinos, convirtiéndose en el espectáculo principal del cortijo y del filme. El componente corporal de los números es nulo, ya que Castañuela se ciñe a su papel como cantaoira, manteniéndose estática durante todos los números musicales. Una de las escenas emblemáticas de la película y que se convertirá en un recurso habitual en el cine de Ramón Torrado, es la interpretación de Gracia de la malagueña «Desde que te conocí»: la cantante se encuentra sentada junto a una ventana enrejada, como lo hará años más tarde Manolo Caracol en *La niña de la venta* (1951).

<sup>13</sup> Fernando Sanz Ferreruela: *Catolicismo y cine en España (1936-1945)*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 2013, pp. 365-366.

El melodrama rural *Castañuela* no presenta una historia de amor interclasista al uso. La protagonista no es correspondida por Manuel, pero decide actuar en su favor, logrando, de este modo, su felicidad. Esa actuación altruista nos permite traer a colación los estudios de Mulvey<sup>14</sup> sobre el cine, en los que atribuye el componente espectacular a la mujer y el narrativo al hombre. Como podemos ver en *Castañuela* y, en general, en los musicales folklóricos, la mujer asume un gran peso narrativo como protagonista de la trama, salvando cualquier situación por peligrosa que ésta sea.

En la protagonista se encarnan también los valores tradicionales del honor y la devoción religiosa. Castañuela es una mujer profundamente religiosa y, siendo huérfana, considera a la Virgen como su única madre; es también una mujer humilde, de gran dignidad, que se enfrenta al engaño y a la traición que pretende perpetrar la bailaora Carmela. En mitad de la película, Castañuela manifiesta sus ganas de «estudiar para ser alguien» y decide ir a la escuela, donde es acogida por el maestro ya que vale la pena «salvar un alma de las tinieblas de la ignorancia, aunque se trate de una mujer».

<i>Castañuela</i> (1945)	
Guion y dirección	Ramón Torrado
Argumento y diálogo	Antonio Casas Bricio
Fotografía	José F. Aguayo
Decorados	Sigfrido Burmann y Francisco Canet Cubel
Vestuario	Humberto Cornejo
Maquillador	Antonio Florido
Música	Maestros Monreal y Arquelladas
Montaje	Gaby Peñalba
Jefe de Producción	Juan N. Solórzano
Estudios	CEA
Intérpretes	Gracia de Triana
	Ricardo Acero
	Victoria Cabo
	Fernando Freyre de Andrade
	César Guzmán
	Conchita Sarabia
	Félix Fernández
	Julio Rey de las Heras
	Miguel S. Castillo
	Juanita Manso
Consuelo Company	
Anita Bas	
Estreno	23-IV-1945, Cine Avenida de Madrid

Tabla 1: Ficha de *Castañuela*.

<sup>14</sup> *Vid.* Laura Mulvey: «Visual Pleasure and Narrative Cinema». *Screen* 16 (3), 1975, pp. 6-18. <<https://txtnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf>> (último acceso, 19-VII-2020)

### 3.1. Análisis de la banda sonora musical de *Castañuela*

La película, ejemplo perfecto de «cine folklórico»<sup>15</sup>, contiene un total de once números musicales, de los cuales ocho son interpretados por Gracia de Triana. Los tres restantes son las actuaciones de Perico, que canta y baila torpemente un garrotín; un joven cantando una copla popular, y un cuerpo de baile formado por diez gitanas que danzan a ritmo de fandango. Las canciones de nueva composición tienen texto de José Palma, mientras que algunas de las coplas que se insertan en los otros números pertenecen a la tradición oral. La instrumentación está compuesta por una orquestina –habitual en este repertorio– y guitarra, esta última en música extradiagética y los números de cante flamenco.

Los títulos de crédito son presentados con un pasodoble interpretado por la orquestina y a la que se suman efectos sonoros de un galope. Este tema, junto al galope, se repite en la escena en la que Castañuela monta a caballo para avisar a Manuel de la llegada al cortijo de Carmen.

El primer número musical son las bulerías «Ovejitas blancas»<sup>16</sup>, entonadas por Castañuela mientras esquiva un rebaño de ovejas camino del cortijo. El final de la canción coincide con el atropello de Castañuela por parte de Manuel, dando comienzo a la trama. Ya en el coche, Castañuela canta los «Villancicos de Triana», ya que esa noche es Nochebuena. Perico comienza tocando la botella de anís mientras la protagonista entona una estrofa y un estribillo. La acción se traslada al patio del cortijo, donde destaca la intervención del coro de campesinos, recurso muy utilizado en los musicales folklóricos ensalzando los valores del pueblo, como una comunidad unida y feliz. Varios miembros del coro portan instrumentos de percusión como cajas, panderetas, zambombas y sartenes. En respuesta a Gabriel, que dice «Una mocita yo quiero / que me ha robado el sentido. / Cuando la miro a la cara, / hasta a mi madre la olvido», Castañuela canta por derecho «Soleares de Triana», acompañada por una guitarra en escena:

El cariño de una *mare*  
no tiene comparación,  
y el que a su *mare* no quiere,  
no tiene perdón de Dios.

Qué cosa será una *mare*,  
cosa que no sabe un hijo.  
No se sabe lo que vale  
hasta que no se ha *perdío*.



Imagen 5. «Con Gracia de Triana, ensayando las canciones de la película *Castañuela* (1943)». Fondo de Genaro Monreal (Museo Nacional del Teatro)

<sup>15</sup> Julio Diamante Stihl: *Andalucía y el cine durante la Guerra Civil y la Dictadura Franquista. Una aproximación*. Sevilla, Centro de Estudios Andaluces, Consejería de la Presidencia, Junta de Andalucía, 2009, p. 45.

<sup>16</sup> Esta canción de Perelló, Palma y Monreal, se convirtió en uno de los mayores éxitos de Gracia de Triana.

Tras entonar las «Bulerías de La Isla» mientras lava la ropa, la protagonista se da cuenta de Manuel nunca le corresponderá y canta una malagueña, en un número musical acompañada por una guitarra, a la luz de la luna, asomada a la reja:

Desde que te conocí,  
en mí no reina alegría.  
Lo que reina hoy es la pena  
que me tiene consumida.



Imagen 6. Castañuela entona la malagueña al pie de la reja, en VV. AA.: *Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española (Suevia Films 1940-1965)*. Madrid, Suevia Films, 1965.

Al terminar el número, Castañuela habla con una vecina, mientras suena el tema de las malagueñas interpretadas por el violín. Sin justificación argumental alguna, canta los tientos «Y con sus rosas, abril» mientras pasea con Gabriel y después, una estrofa del tanguillo «Ole con ole, chiquilla». Durante su viaje en tren, se retoma el tanguillo, introducido por una melodía descendente y ágil que se repite, imitando las ruedas del ferrocarril. A la melodía principal se le añaden unos trisillos con flautas, que actúan a modo de pitidos del tren, y el mismo ritmo con percusión, imitando el traqueteo.

Cuando Perico alerta a Manuel de los malos presagios que ha tenido su mujer, la escena se acompaña con una melodía circular en maderas y trompetas, reforzando la imagen de misterio y sospecha que crea Perico.

Cuatro minutos de la cinta son ocupados por escenas del campo en las que tratan de atrapar una vaquilla y la posterior corrida, mientras suena de fondo una versión instrumental del pasodoble «Porque te quiero», que había sido grabado en 1944 por Pepe Blanco y Estrellita Castro.

Durante la fiesta de compromiso un cuerpo de baile formado por diez mujeres, interpretan un fandango para deleite de los invitados. El último número musical, y el que da nombre a la cinta, es la actuación de la protagonista entonando el pasodoble con fandanguillo «Castañuela». La letra narra la historia de desamor de la protagonista y su sacrificio para que Manuel sea feliz:

[...] La penita tan grande  
que ella sentía  
por sus negros ojitos  
se resbalaba.

Un amor imposible  
la consumía  
cuando al fin se dio cuenta  
de que soñaba.

Por el hombre a quien quería  
se llegó a sacrificar  
Desde entonces, entristecida,  
entonaba este cantar:

Palomera, al cielo intenté subir  
como un águila palomera.  
Y tanto quise volar  
que mis alas se partieron  
y no lo pude alcanzar.

Tras una elipsis temporal, Manuel y María Isabel salen de la iglesia acompañados de la marcha nupcial del *Lohengrin* wagneriano, que pronto da paso a rasgueos de guitarra y a la sentencia de amor de Castañuela a Gabriel: «Ya es tuya la Castañuela / y cantará *pa* ti siempre / sin un repique de pena». La película finaliza con la versión instrumental del pasodoble «Castañuela».

Como puede verse, la justificación de los números es, como sucede habitualmente, escasa pero suficiente para introducir canciones cuya letra está vinculada a los sentimientos de la folklórica. En cuanto a la música extradiagética, predomina el uso del pasodoble y se reutiliza material, aunque parece no haber un discurso coherente entre todos los fragmentos musicales. Tras la consulta de grabaciones, partituras y registros de derechos, podemos afirmar que los números musicales fueron compuestos originalmente por Monreal y que Arquelladas habría sido el arreglista/orquestador de los mismos, así como también autor de la música extradiagética, a excepción de «Porque te quiero».

#### 4. *Castañuela en prensa: puntos de encuentro y opiniones dispares*

El hecho de que la misma Gracia de Triana fuera el reclamo publicitario del estreno, presentando algunas canciones de la película días antes del estreno de la misma, que tuvo lugar, como ya hemos comentado, el 23 de abril de 1945, evidencia que la cinta se creó pensando en sus posibilidades.

El propio Monreal recopiló las críticas publicadas en los periódicos tras el estreno de *Castañuela*. Todas destacan la gran actuación de Gracia, haciendo hincapié en su voz y en las acertadas melodías de Monreal y Arquelladas, así como también en el conjunto audiovisual, aunque, desde diferentes perspectivas y con menor o mayor tacto, todos los críticos concuerdan en que se trata de una película sin grandes pretensiones.

Miguel Ródenas, desde el diario *ABC*, reconoce el arte de Gracia de Triana, única protagonista de la película que casi es reducida a un pretexto para el lucimiento de la folklórica:



Imagen 7. Anuncio en el diario ABC, Madrid, 13-IV-1945, p. 18.

La severidad del juicio debe estar en consonancia con el propósito que anima a los autores [...] en este caso concreto de la película *Castañuela* no ha habido más pretensión por parte del realizador que llevar a la pantalla y al micrófono el arte singular de Gracia de Triana. Con un asunto de amoríos –el señorito cortijero, la cupletista venal y la mocita garbosa, contubernio forjado por Casas Bricio– Ramón Torrado ha hecho cuanto se podía hacer en este género andalucista: mucha manzanilla, derribo de reses bravas en campo abierto, baile por sevillanas, amigos zumbones y una mujercita, Gracia de Triana, que canta maravillosamente unas graciosas canciones que llevan música de Monreal, perfectamente ambientada, como toda la partitura.

Gracia, además de cantar con «ángel», demuestra una difícil naturalidad ante la cámara. Y como el punto neurálgico de esta producción es esta muchacha «cañí», no es extraño que la cámara se quede estática muchas veces para escucharla. [...] Muy buena fotografía y buenas las perspectivas.

*Castañuela* es una película que obtendrá buen suceso entre los aficionados al canto «jondo»<sup>17</sup>.

La misma opinión es publicada en *El Alcázar*, donde el crítico considera también que, «como la película recae entera sobre ella, no tiene mayor pretensión que hacer pasar un rato distraído, no cabe tampoco la crítica exigente [...] Entonada con acierto la fotografía de José Aguado, y bonitas y agradables melodías las canciones de Monreal y Arquelladas»<sup>18</sup>.

No faltan críticas a la inverosímil e idílica imagen de Andalucía con la que los propios andaluces no se identifican: «Sin duda alguna, los andaluces somos hombres de poca vista y desconocemos lo que en nuestra tierra pasa y reflejan centenares de obras y películas que, inspiradas en Andalucía, por el mundo son»<sup>19</sup>.

Otros acusan al director de perpetuar el modelo de española del que se pretendía huir:

<sup>17</sup> Miguel Ródenas: «Estrenos en los cines. Avenida, *Castañuela*», ABC, Madrid, 25-IV-1945, p. 19.

<sup>18</sup> *El Alcázar*, 24-IV-1945. Recorte proveniente del Álbum 2 de recortes de prensa en el Fondo de Genaro Monreal (Archivo del Museo Nacional del Teatro).

<sup>19</sup> Fuente desconocida. Recorte proveniente del Álbum 2 de recortes de prensa en el Fondo de Genaro Monreal (Archivo del Museo Nacional del Teatro).

**Estrenos en los "cines"**  
**Avenida: "Castañuela"**

La severidad del juicio debe estar en consonancia con el propósito que anima a los autores. A menor aspiración, mayor benevolencia, y en este caso concreto de la película "Castañuela" no ha habido más pretensión por parte del realizador que llevar a la pantalla y al micrófono el arte, singular de Gracia de Triana. Con un asunto de amoríos—el señorito cortijero, la cupistista venal y la moza garbosa, contubernio forjado por Casas Bricio—Ramón Torrado ha hecho cuanto se podía hacer en este género andalucista; muchas manzanilla, derrido de rases bravas en campo abierto, bala por sevillanas, amigos zumbones y una mujercita, Gracia de Triana, que canta maravillosamente unas graciosas canciones que llevan música de Monreal, perfectamente ambientada, como toda la partitura.

**Gracia de Triana**

Gracia, además de cantar con "ángel", demuestra una difícil naturalidad ante la cámara.

Y como el punto neurálgico de esta producción es esta muchacha "cañi", no es extraño que la cámara se quede estática muchas veces para escucharla.

Eso es todo. En la interpretación intervienen también, con fortuna, Freyre de Andrade, a quien aconsejo no desorbe su "vis" cómica, porque su gracia natural no precisa de ese recurso; Julio Rey de las Heras, muy sobrio y bien en una breve intervención, como Miguel del Castillo y Consuelo Company, entre otros artistas que forman el conjunto.

Muy buena la fotografía, y bellas las perspectivas. "Castañuela" es una película que obtendrá buen suceso entre esa legión de aficionados al canto "jordo".—Miguel RODENAS.



Ilustraciones 7 y 8. Crítica de Ródenas, con caricatura de Gracia de Triana (ABC, 25-IV-1945, p. 19), y cartel anunciador de la película, a toda plana (ABC, 22-IV-1945, p. 16).

Ramón Torrado ha escrito en imágenes (o mejor dicho ha repetido) esta convencional y manida página de una Andalucía pintoresca, falsa y con chafarrinón de pandereta barata de las que entusiasman a los místicos como el de *La patria chica* [...] Los maestros Monreal y Arquelladas aportaron una música, muy dolosa y de ambiente, que es lo mejor de la película<sup>20</sup>.

*El Diario Deportivo* responde a las críticas anteriores, haciendo alusión a otras cintas que habían tenido éxito años atrás como *Cabrera que tira al monte* (1926) o *Malvaloca* (1942) y que carecían tanto o más de un argumento sólido y atractivo. Para Alarcón—quien firma la crítica—basta con que se refleje una parcela de lo español y que la cinta esté íntegramente rodada en España para considerarla un producto digno:

Abundemos en la afirmación: una película española hecha en España. Y como Sevilla está en España. Y como el campo andaluz es campo de España [...] razones son todas para que el tema sea español cien por cien [...] ¿Qué falta argumento? ¿Faltaba acaso en *Malvaloca*<sup>21</sup>, en *Cabrera que tira al monte*<sup>22</sup>, en tantas comedias que no pasaron de ser la realización en escena de los cuatro versos de una canción popular? [...] Tenemos un conjunto que el público aplaude al aplaudir a *Castañuela*, al cine español que—con toda honradez y limpieza—se está haciendo «ya en España»<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Malvaloca* (1942), película de Luis Marquina, sobre un texto de los hermanos Álvarez Quintero, es la primera película en la que Gracia de Triana canta en el cine.

<sup>22</sup> Película de 1925, dirigida por Fernando Delgado, basada en una comedia de los Álvarez Quintero.

<sup>23</sup> Alarcón, *Diario deportivo*, s.f. Recorte proveniente del Álbum 2 de recortes de prensa en el Fondo de Genaro Monreal (Archivo del Museo Nacional del Teatro).

Torrado se inicia con *Castañuela* en el musical folklórico andaluz, películas que, aunque bastante juzgadas por la crítica, siempre consiguieron buenos resultados de taquilla:

*Castañuela* (1944), con Gracia de Triana, inicia la contribución de Torrado al musical folklórico andaluz, uno de los géneros que desarrolló con mayor asiduidad. Catorce títulos -incluyendo los tres protagonizados por Manolo Escobar a mediados de los años sesenta- que, pese a los varapalos constantes de la crítica, lograron casi siempre satisfactorios resultados de taquilla<sup>24</sup>.

La recepción de la cinta parece haber sido moderada, pero suficiente para que la empresa de Gracia de Triana y Monreal realice un viaje de ida y vuelta a los escenarios. *Castañuela* da sus frutos y el compositor prepara el espectáculo *Tablao* (1946), con ocho números de nueva composición, junto al letrista Ramón Perelló, y que, al igual que la película, recoge impresiones dispares en la prensa.

### Conclusiones

La ubicación de la trama en Andalucía, el empleo de personajes-tipo como la gitana y el hombre adinerado, la inclusión de imágenes recurrentes (capeas de toros, calles de Sevilla) y el inevitable uso de un repertorio musical basado en el folklore andaluz, resultan claros indicadores de que *Flor de Espino* y *Castañuela* se clasifican dentro del género que Julio Arce bautiza acertadamente como «españolada folklorística»<sup>25</sup>. Este cine supone casi dos tercios de la producción de cine musical de los años cuarenta en España<sup>26</sup>, generando una buena recepción por parte del público, que se veía representado en pantalla y generaba complicidad con la trama<sup>27</sup>.

La verdadera ruptura de *Castañuela* con las películas anteriores a la Guerra Civil es la imagen de feminidad que encarna la protagonista. A pesar de mostrar una imagen recatada y deseable para los ideales de la época, *Castañuela* se sitúa lejos del papel de mujer pasiva sujeta a las conveniencias y deseos del hombre que nos presenta Mulvey en sus estudios. Se erige como única y verdadera protagonista de su vida y, por ende, del filme, tomando la decisión de sacrificar sus sentimientos por la honra de su enamorado.

---

<sup>24</sup> José Luis Castro de Paz: «Ramón Torrado, un asalariado del cine bajo el régimen de Franco», *Actas del IV Congreso de la A.E.H.C.* Madrid, Editorial Complutense, 1993, p. 293. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc98864>> (último acceso, 18-VII-2020).

<sup>25</sup> Julio Arce: «La feliz infancia del cine musical español». *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso (ed.) Madrid, ICCMU, pp. 187-203.

<sup>26</sup> Joaquín López: «De lo cañí a lo posmoderno, pasando por lo castizo». *Cine musical en España. Prospección y estado de la cuestión*, J. Radigales (ed.) Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 23-38.

<sup>27</sup> Jo Labanyi: *Lo andaluz en el cine del franquismo...*

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.

