



Julio C.  
Arce Bueno

# Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo

El cine llegó a España hace cien años. Desde su implantación tuvo como principal rival al arte teatral. No obstante, en el periodo del cine mudo —hasta los últimos años de la década de los veinte— existieron algunos puntos de encuentro entre el teatro y el cinematógrafo que pretenden ser abordados en este artículo. El teatro hace uso de la proyección cinematográfica como reclamo de sus funciones e incluye en sus argumentos asuntos relacionados con el nuevo espectáculo. El cine, por su parte, toma asuntos y argumentos ya tratados por el teatro. La paradoja de estos años estriba en la popularidad que adquirieron las versiones cinematográficas mudas de zarzuelas y obras del teatro lírico. Como ejemplo de este hecho se analiza la adaptación musical cinematográfica que Tomás Bretón realizó para la película *La Dolores* sirviéndose de la partitura de su ópera.

Recientemente hemos celebrado el centenario de la aparición del cine como espectáculo de masas y la primera proyección comercial en España meses más tarde —un día de San Isidro en la madrileña Carrera de San Jerónimo—. Mi propósito con este artículo es establecer varios puntos de encuentro entre el teatro lírico y el incipiente arte cinematográfico, dentro del periodo comprendido entre las primeras exhibiciones públicas y la implantación del cine sonoro en España que se inicia en los años finales de la década de los veinte. Son treinta años en los que el cine lucha por abrirse camino, unas veces actuando como un parásito del teatro, otras logrando con él una perfecta simbiosis. Es en este periodo inicial del nuevo medio, cambiante en la estética y en los contenidos, cuando teatro y cinematografía llevarán a cabo la paradoja de adaptar a la pantalla del cine mudo los éxitos del teatro lírico.

*Cinema was introduced into Spain one hundred years ago and from its early days its main rival was the theatre. Notwithstanding, during the silent-movie period —which lasted until the last years of the 1920s— there were various meeting points between the theatre and cinema which are discussed in this article. Cinematographic projection was advertised in the theatre and issues relating to the new genre were even included in its storylines. In turn, issues and storylines which were already employed in the theatre were used in the movies. The paradox of these years lies in the popularity which silent-film versions of zarzuelas and musical-theatrical works gained. As an example of this, the musical cinematographic adaptation which Tomás Bretón made from the score of his opera *La Dolores* is analysed.*

## 1. La irrupción del cine en los teatros madrileños

El cine irrumpió en España a finales del siglo pasado y de ser un espectáculo minoritario se convirtió rápidamente en un fenómeno de masas. Al comienzo fue acogido en pequeñas salas de exhibición, luego en barracones de feria y en pabellones instalados en parques o alamedas. La primera relación con el teatro —dejando de lado las consideraciones acerca de la influencia del arte teatral en el cinematográfico— se establece por cuestiones de competencia y captación de público. Los teatros, ante la curiosidad y atracción que el nuevo espectáculo causaba y por miedo a perder su público, instalaron aparatos de proyección como complemento a las funciones teatrales diarias. Durante algún tiempo las obras teatrales y el cine

compartieron escenario y se repartieron las horas de la función. El primer teatro madrileño en el que se instaló un cinematógrafo fue el Romea, que estaba situado en la calle Carretas. El aparato proyector era de la marca francesa Pathé, casa que acababa de ser creada en París, y comenzó a funcionar el 27 de octubre de 1896. Se proyectaron una colección de "fotografías animadas", como complemento a las zarzuelas *Las 11.000...*, *Charivari* y *Ensaladilla Rusa*. No debieron causar tanto impacto como el empresario había pronosticado pues el día 4 del mes siguiente las películas fueron suprimidas de la programación.<sup>1</sup> El teatro Apolo se sumó poco después a la idea iniciada por el Romea y el día 7 de noviembre de 1896 comenzaron las proyecciones de películas. Las cintas se exhibían en los descansos entre las distintas obras teatrales, concretamente después de la primera y la tercera. En el Apolo las proyecciones cinematográficas tuvieron mayor éxito que en el Romea y se mantuvieron, con algunas interrupciones, durante los meses siguientes. El teatro de la Zarzuela también instaló un proyector en este mes de noviembre y se mantuvo hasta el 31 de enero del año siguiente, en que se retiró debido a necesidades de espacio para nuevos montajes teatrales. El cinematógrafo no volvió a aparecer en el coliseo de la calle de Jovellanos hasta 1906. Se llegaron a proyectar hasta diez películas de corta duración de vistas de ciudades, reportajes o escenas cortas sin mucha trascendencia. Otros teatros madrileños y de provincias instalaron equipos proyectores. Algunos mantuvieron periódicamente la programación de películas alternándolas con las obras teatrales. Otros, una vez superado el miedo de los empresarios y la expectación de los aficionados, desecharon el cinematógrafo a la vez que se iban creando salas exclusivamente para el cine.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> MARTÍNEZ, Josefina. *Los primeros pasos del cine en Madrid. 1896-1920*. Madrid: Filmoteca Española, 1992; pp. 37-38.

<sup>2</sup> *Ibid.* pp. 39-42.

## 2. El cine en el escenario

El cinematógrafo fue utilizado como reclamo en los espectáculos teatrales bien de la forma que hemos expuesto anteriormente o integrándolo en el desarrollo escénico de la obra. Así, por ejemplo, el 30 de julio de 1897 se estrenó en el teatro del Príncipe Alfonso la revista en un acto *Fotografías animadas o el Arca de Noé*, con libreto de Enrique Prieto y Andrés Ruesga y música del maestro Chueca; en la escena duodécima los personajes, Don Tele y Don Cine pretenden demostrar cuál de sus inventos es mejor: el teléfono o el cinematógrafo; tras exhibir el funcionamiento y la ventajas de la telefonía, por parte de Don Tele, Don Cine muestra un par de películas cuyo contenido se describe en el libreto.<sup>3</sup> En el teatro se realizó una proyección de corta duración hecha al efecto cuyos intérpretes fueron Pilar Perales y Emilio Mesejo. Meses después de los primeros espectáculos públicos cinematográficos, el teatro, atento a las novedades y acontecimientos sociales, introdujo una proyección cinematográfica para añadir espectacularidad al montaje teatral.

De la misma manera se presentó el 16 de noviembre de 1905 en el teatro Eslava una humorada lírica en un acto y cuatro cuadros titulada *El amigo del alma* original de Francisco de Torres y Carlos Cruselles, con música de Amadeo Vives y Jerónimo Giménez,<sup>4</sup> fueron sus protagonistas la popular pareja compuesta por Loreto Prado y Enrique Chicote; en el cuadro tercero el decorado representa el interior de un cinematógrafo y se proyecta una breve película sobre una pantalla instalada en el escenario titulada *Escenas de la playa. San Sebastián*, que muestra imágenes de turistas y bañistas en un día de verano. En la película, producida por la Casa Escobar, aparecen Rafaela Castellanos y el cómico Soler, que también formaron parte del elenco de actores el día del estreno. El género lírico más popular, sin

<sup>3</sup> RUESGA Y PRIETO. *Fotografías animadas o el arca de Noé*. Madrid: Arregui y Aruej, 1897.

<sup>4</sup> TORRES, Francisco de / CRUSELLES, Carlos. *El amigo del alma*. Madrid: R. Velasco, 1905.

embargo, no utilizó el cine con pretensiones estéticas, sino como reclamo y recurso escénico para atraer al público.

### 3. El cine en el teatro

La zarzuela, en algunas ocasiones, se convierte en un espejo de feria que refleja una imagen grotesca de la sociedad, pero no por ello nos impide atisbar la imagen de un pasado, de unos usos y costumbres sociales. Durante los primeros años de nuestro siglo fueron estrenadas algunas zarzuelas y revistas que tenían como protagonistas al cine. En ellas se reflejan los nuevos modos y elementos del espectáculo, sus contenidos, la actitud del público, etc. Son un documento interesante para la historia del cine español, aunque poco utilizado.

En 1907 se estrenó la zarzuela titulada *¡Al cine!*, con letra y música de Ramón López-Montenegro. En el libreto se describe una barraca cinematográfica y se reflejan las nuevas particularidades del espectáculo: las reacciones del público, los charlatanes y explicadores de películas etc. Ofrece además la posibilidad de introducir películas cinematográficas en algunas escenas. El parlamento de uno de estos voceadores que a las puertas de barracones y salones pretendían animar a los viandantes a acudir al cinematógrafo es recreado en una de las escenas de esta obra:

"¡Al cine! ¡Al cine! ¡Aquí está la más grande, la más potente, la más asombrosa creación de los modernos espectáculos! ¡Sí, señoras y caballeros, sí! A pesar de que hay lenguas vespertinas que nos están poniendo a chupar de un burro, nada puede la envidia contra el cine. El teatro ha tenido que pasar por las horcas claudinas y rendirse ante la película. No se puede comparar el cinematógrafo con el teatro. Al cine viene el doble, el trípode, el cuadrúpedo número de espectadores. Y no así como quiera, sino que vienen damas de alto cuplet y caballeros con más orgullo que don Rodrigo en el arca. Los empresarios de zarzuela, todavía no han vuelto de su apocalipsis al ver el excremento que está tomando el cine; y, aunque todos ellos se empeñan en tomar el rábano por las orejas, y sacarnos defectos, y decir que el día menos pensao la vamos a diñar, ya vendrá el tío Paco con la baraja y ellos serán los que se mueran sin decir este ni oeste. ¡Ánimo, señores! ¡Aquí no hay chistes

verdes como en *La vida es sueño*, *Loyengrin*, y otras obras sicalípticas de Sorolla o Mariano Benlliure! ¡Aquí no se cantan cuplés indecentes, como en el *Juan José* o en *Sansón y la lila*! ¡Aquí no pican las pulgas como en los teatros! ¡Ande la película! ¡Al cine! ¡Al cine!"<sup>5</sup>

*Cinematógrafo Nacional*, con texto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios y música de Jerónimo Giménez, es una revista en la que se abordan satíricamente cuestiones políticas del momento. A modo de ejemplo, en el cuadro segundo el decorado nos muestra el congreso de los diputados convertido en un gran cinematógrafo; delante de las columnas se ha instalado un gran órgano y al lado de los leones dos despachos de billetes.<sup>6</sup> Existen otras zarzuelas y revistas que tienen al cine como protagonista: *El cine de Embajadores*, de 1909 o *La última película*, de 1913. Utilizar el cine como asunto o como parte del espectáculo teatral no tenía más finalidad que la de atraer espectadores, o aliarse con el competidor que a la larga provocará una nueva crisis teatral.

### 4. El teatro en el cine

En esta lucha entre el cine y el teatro, no todo fueron victorias para el nuevo medio. Una vez superada la atracción y admiración por parte del público de la novedad que suponía la técnica de la cinematografía, algunas salas vieron cómo su público disminuía a la vez que el teatro superaba el miedo de la competencia. Muchos empresarios madrileños de salas de proyección contrataron artistas, compañías de variedades y cómico-líricas para el fin de fiesta; tras la proyección de varias películas aparecían en el escenario cuadros flamencos, parejas de baile,

<sup>5</sup> Al final del libreto el autor indica: "Las Empresas que, teniendo facilidades para ello, deseen introducir en esta obra algún número de verdaderas películas cinematográficas, pueden hacerlo en el lugar del diálogo que estime más a propósito el director de escena, cuidando el Intérprete de conocer de antemano las películas que hayan de exhibirse, para explicarlas al público durante la representación, en la forma más ingeniosamente disparatada que se le ocurra". LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón. *¡Al cine!* Madrid: SAE, 1907.

<sup>6</sup> PERRÍN, Guillermo y PALACIOS, Miguel de. *Cinematógrafo Nacional*. Madrid: SAE, 1908.

acróbatas y, lo que más nos interesa, modestas compañías líricas que interpretaban números de zarzuelas en boga o alguna pequeña obra completa. Desde la primera década de este siglo fue frecuente esta mixtificación de géneros en los cines y en los teatros madrileños.

En los primeros años del cine había una indefinición en sus contenidos. Primero fueron las vistas o escenas que mostraban aspectos tan cotidianos como la llegada de un tren a una estación. Luego se filmaron acontecimientos públicos, vistas de ciudades lejanas, etc. Desde sus inicios el cine utilizó argumentos o asuntos teatrales. Así en el año 1900 se introdujo una novedad en el panorama cinematográfico y teatral madrileño: la proyección en el Salón de Actualidades de películas en las que se podían ver y oír arias y números famosos de óperas y zarzuelas. Desde marzo de 1899 el Salón de Actualidades ofrecía a su público "*escenas cómicas animadas*", sin embargo la novedad con respecto a otros teatros estaba en que estas películas eran sonoras pues se proyectaban "*en combinación con un fonógrafo*"; también se ofrecían pequeños documentales, acontecimientos sociales relevantes, vistas de paisajes y ciudades, etc. Pero sin duda alguna el mayor éxito de este sistema primitivo de cine sonoro fueron las películas que mostraban números populares de zarzuelas. Desde el mes de enero de 1900 y durante el año siguiente el Salón de Actualidades ofrecerá en su primera sesión los fragmentos más característicos de *El rey que rabió*, *La Revoltosa*, *El dúo de La Africana*, *El grumete*, *Marina*, *Certamen nacional*, etc. Todas estas películas fueron realizadas en Madrid en el taller del señor Sáenz de la Corona gracias a las nuevas posibilidades que ofrecía una cámara de factura nacional y a la que dieron el nombre de Cronomascop. Poco sabemos de la técnica para la realización de estas películas sonoras; la cámara tomavistas se acoplaba a un fonógrafo y así las imágenes y los sonidos eran recogidos simultáneamente.<sup>7</sup>

Algunos datos más tenemos de las películas del mismo contenido y de técnica similar que unos años después grabó para la Gaumont Ricardo Baños en Barcelona. Esta compañía cinematográfica francesa llevaba varios años procurando perfeccionar la sincronización de las imágenes con los sonidos del fonógrafo. En toda Europa realizaron películas musicales tomando los géneros más típicos y populares y en España no había de ser otro que el de la zarzuela. Ricardo Baños, al igual que hiciera Sáenz de la Corona, seleccionó los fragmentos más populares de las zarzuelas de éxito; no escatimaron en la decoración de los escenarios que reproducían con enorme fiabilidad el lugar de la escena. El metraje de estas películas rondaba el centenar de metros, suficiente para contener un número de zarzuela. El procedimiento para su realización consistía en recoger la voz y la imagen al mismo tiempo; para su reproducción se instalaba un gramófono detrás de la pantalla que recibía los impulsos eléctricos directamente del proyector por lo cual la sincronización era bastante buena. Se llegó incluso a utilizar diez fonógrafos cada uno de los cuales reproducía una parte de la música, amplificando notablemente el precario sonido de uno solo. El sistema de sincronización sonora con fonógrafo fue utilizado durante algunos años pero cayó en desuso cuando las películas adquirieron un mayor metraje y se hacía técnicamente muy difícil la continuidad del sonido.<sup>8</sup>

Llegados a este punto es necesario aclarar que el espectáculo cinematográfico nunca fue mudo. Desde las primeras proyecciones comerciales la música acompañó las películas. Varias interpretaciones se han hecho sobre la complementariedad del cine y el acompañamiento musical; desde las más simples que inciden en la necesidad de ocultar los molestos ruidos del proyector hasta aquellas que dan a la música y a los efectos sonoros la capacidad de sustraer las imágenes sonoras de un carácter espectral

<sup>7</sup> MARTÍNEZ, Josefina. *Op. cit.*, pp. 75 y 76.

<sup>8</sup> CABERO, Juan Antonio. *Historia de la cinematografía española*. Madrid: Gráficas Cinema, 1949; p. 67.

que haría casi insoportable su visión.<sup>9</sup> La posibilidad de sincronizar perfectamente el sonido y la imagen fue una pretensión en la que trabajaron los técnicos del cine desde su invención. A pesar de que las limitaciones técnicas para la sonorización de largometrajes no fue posible en España hasta finales de los años veinte, las películas siempre estuvieron acompañadas del sonido de un fonógrafo, un piano, un órgano, una orquestina, una gran orquesta e incluso de cantantes y coros.

El desarrollo técnico de la cinematografía posibilitó que a partir de los primeros años de nuestro siglo las películas pudieran tener una duración suficiente para contener argumentos complejos. Se ampliaron las posibilidades del cine más allá de aquellas pequeñas películas que mostraban vistas de ciudades, acontecimientos de la vida pública o cortas escenas cómicas. Al igual que ha ocurrido cuando se ha producido una invención técnica, el nuevo medio se sirve de su antecesor más próximo como referencia. Esto es lo que ocurrió con el cine y la zarzuela. El cine, como espectáculo público de masas llevó a la pantalla las obras del teatro lírico más relevantes pues aspiraba a alcanzar una gran popularidad.

La producción cinematográfica de zarzuelas ofrecía ciertas ventajas. Una zarzuela de éxito aseguraba la asistencia del público y la obtención de beneficios; los primeros éxitos de las productoras madrileñas lo constituyen precisamente las adaptaciones de zarzuelas. El público asiste a un espectáculo cuyo contenido ya conoce pero que aporta unos alicientes de los que la representación teatral carece: las escenas ocurren en su espacio natural; el rodaje en exteriores, la utilización de gran número de extras, etc., aportan una verosimilitud distinta a la del teatro; la imagen de la pantalla ofrece nuevos detalles, la visión es mejor, existe la posibilidad del trucaje; en el cine no existen las limitaciones temporales y espaciales que hay en el teatro por lo que la adaptación cinematográfica de la

zarzuela será un aliciente añadido para el público. Debemos hacer notar que durante el primer tercio de nuestro siglo un alto porcentaje de la población era analfabeta. Eso hacía que muchas personas tuvieran dificultad para seguir el hilo argumental de un largometraje al no poder leer los intertítulos. Una manera de solventar este problema era, por parte de los productores, el realizar películas sobre hechos, historias y argumentos conocidos por el gran público.

No conocemos con exactitud cuál fue la primera zarzuela llevada al cine. Es cierto que a principios de siglo se rodaron números de zarzuelas famosas, pero no desarrollaban el argumento completo y duraban menos de cinco minutos. En cierto sentido la primera zarzuela llevada al celuloide fue *La verbena de la Paloma* en su versión de 1921. Sin embargo hubo anteriormente otras películas que se sirvieron de las zarzuelas de éxito y copiaron sus argumentos, aunque las presentaron al público con otros títulos. En 1914 se rodó *Amor andaluz*, cuyo argumento se sirvió del libreto de *Carceleras*, de Ricardo Flores y música de Vicente Peydró. La película titulada *De cuarenta para arriba*, era sencillamente una mala copia de *La verbena* y fue estrenada en el Gran Teatro el 22 de abril de 1918. Un año más tarde se estrenó *La mesonera de Tormes*, cuyo argumento estaba basado en *La Dolores*.

La primera versión de *La verbena de la Paloma* fue realizada en 1921 por la productora madrileña *La Atlántida*. Era, allá por los años veinte, la mejor productora de la capital a pesar de atravesar por un mal momento económico. Al frente de la dirección artística se encontraba el santanderino José Busch. Con la elección del popular sainete se perseguía un acercamiento a un público reticente hacia las últimas obras de la compañía. Fueron sus productores Oscar Hornemann, director de *La Atlántida*, y Ernesto González quien hizo un anticipo de 25.000 pesetas reservándose la exclusividad de la distribución. Bajo la dirección de José Busch intervinieron como protagonistas Elisa Ruiz Romero "Romerito" (Susana), Florián Rey (Julián), Julia Lozano (Casta), José Montenegro (Don Hilarión), María Anaya (Doña

<sup>9</sup> Esta idea es aportada por Musil en *El hombre sin atributos*.

Antonia), Felisa Lázaro (Seña Rita), Ricardo Quilez (tabernero), Leopoldo Suárez (Don Sebastián) y varios actores secundarios más. De la fotografía se encargó Juan Solá Mestres y los decorados fueron diseñados por Emilio Pozuelo; fue la primera vez en el cine español que se realizaron unos grandes decorados al aire libre. El estreno tuvo lugar en el madrileño teatro Circo de Price el 13 de diciembre de 1921 en una función extraordinaria en la que Tomás Bretón se puso al frente de una notable orquesta que interpretó la partitura adaptada con el estreno de algunos números nuevos que fueron precisos. La película obtuvo un extraordinario éxito que reportó importantes beneficios a sus productores y sacó de la crisis a la compañía.

Fue la primera vez que Tomás Bretón colaboró con el cinematógrafo. Comenta Juan Antonio Cabero en su *Historia de la cinematografía española*, que el maestro se comprometió a presenciar el rodaje por si creía oportuno realizar alguna rectificación y para adecuar la nueva partitura. Asombrado pero optimista ante el nuevo medio, Bretón adaptó la música del sainete y produjo tres nuevas versiones: para gran orquesta, para sexteto y para piano. Lamentablemente tanto la película como las partituras se han perdido.

El extraordinario éxito que obtuvo el popular sainete dio lugar a la proliferación de las versiones cinematográficas de zarzuelas: a *La verbena* le siguieron *La reina mora*, *Carceleras*, *Dolorettes*, *Curro Vargas*, *Los guapos* o *Gente brava*, *Alma de Dios*, etc. Los productores de otras compañías, queriendo continuar el filón descubierto por *La Atlántida*, llevaron a la pantalla las obras más famosas de nuestro teatro lírico, pero como es sabido muchos de los libretos suelen ser muy pobres de contenido argumental y carentes de acción dinámica por lo que su adaptación cinematográfica sólo tenía el interés de recordar un éxito teatral.

Las películas, tanto las adaptaciones de zarzuelas como el resto, estaban acompañadas por música en directo. Los grandes cines contaban con orquestas. Las salas modestas tenían a su servicio un sexteto de cuerda, un piano o un órgano. En los estrenos de los

cines madrileños y barceloneses llegaron a actuar junto a la orquesta coros y solistas, rondallas, e incluso cantadores y cuadros de baile flamenco. En *Gigantes y cabezudos*, de 1925, se paraba la proyección y en el escenario aparecía un grupo de cantantes. Durante el estreno de la película *La bejarana* un coro interpretó los principales cantables. Un año más tarde en el estreno de *Fivolinas*, efectuado en el cine Doré, la orquesta y el coro interpretaban simultáneamente los números que aparecían en la pantalla.

## 5. La versión cinematográfica de *La Dolores*

El día 8 de enero de 1924 se estrenó en los cines madrileños Real Cinema y Príncipe Alfonso la versión cinematográfica de *La Dolores*, basada en la obra del mismo título de José Feliú y Codina sobre la cual Tomás Bretón escribió la letra y música de su drama lírico. Dos meses antes, a mediados de noviembre de 1923 se ofreció en prueba extraordinaria en el cine Kursaal de Barcelona, aunque se estrenó al público en esta ciudad se retrasó hasta el 8 de marzo en el teatro Novedades. En Valencia el estreno tuvo lugar una semana más tarde; la prensa local daba cuenta del estreno que se verificó el 17 de marzo en el Gran Teatro con la asistencia del director y los actores, acompañamiento en orquesta de la partitura de Bretón, rondalla de guitarras y bandurrias y cantantes que interpretaron coplas y jotas.<sup>10</sup> La película fue dirigida por Maximiliano Thous y producida por la Compañía Cinematográfica Hispano-Portuguesa de Madrid y la valenciana Producción Artística y Cinematográfica Española (PACE). Fue rodada en Calatayud, Daroca, Teruel y en el pueblo castellonense de San Mateo. Son sus protagonistas Anita Giner Soler (*La Dolores*) y Leopoldo Pitarch

<sup>10</sup> *Las Provincias*. Valencia, 18-III-1924. En los diarios madrileños y barceloneses, a pesar de que se anuncia su estreno, no hemos encontrado detalles sobre las circunstancias del mismo.

(Melchor). De los 2.575 metros de los que constaba la película se conservan tan sólo 520 de varias escenas.

En el primer catálogo editado por la Sociedad General de Autores y Editores en el que figuran las partituras manuscritas originales pertenecientes al teatro lírico español, hemos localizado la partitura de esta adaptación musical cinematográfica.<sup>11</sup> Es, hasta la fecha, la única partitura orquestal para cine mudo de la que tenemos constancia de su existencia, a pesar de que fueron muchas las que se adaptaron o compusieron para acompañar tanto a las versiones de zarzuelas como a otras películas. La partitura está sin encuadernar, en un estado de conservación aceptable y consta de 68 pliegos que hacen un total de 272 páginas.

Pese a que el manuscrito no está firmado, la comparación caligráfica de los caracteres musicales y de la escritura con otras obras autógrafas del propio Bretón apuntan hacia la posibilidad de que la adaptación cinematográfica de la ópera fuese llevada a cabo por el propio autor; así también lo atestiguan los anuncios de la proyección de la película en los cines de Madrid, Barcelona y Valencia. El maestro Bretón había realizado años antes la adaptación al cine de *La verbena de la Paloma*, por lo que no sería la primera vez que se enfrentara ante la nueva problemática que planteaba el acompañamiento musical de una película.

En un análisis comparado entre la partitura de la ópera y la de su adaptación cinematográfica observamos una diferente organización; la ópera presenta tres actos mientras que la adaptación está estructurada en cuatro partes:

—Primera parte: incluye todo el preludio de la ópera más el *Tiempo de jota* de la quinta escena del acto primero.

—Segunda parte: incluye la primera escena del acto primero (salvo los 61 últimos compases) y la quinta escena de este mismo acto a excepción del

*Pasacalle*, el *Tiempo de Jota* y el *Tiempo de soleá*.

—Tercera parte: comienza en la cuarta escena del acto segundo; suprime los 100 primeros compases y los que van del 175 al 182. Incluye la séptima escena en su totalidad y los doce primeros de la octava. De la novena prescinde de los 29 primeros compases e incluye algunas modificaciones entre los compases 65 a 72. Prescinde desde el compás 20 al 33 desde el 78 hasta el final de la décima escena. Introduce el *Pasacalle* del comienzo de la escena quinta del primer acto. De la undécima escena suprime los compases en los que aparece la banda y utiliza el resto aunque realiza pequeñas modificaciones.

—Cuarta parte: Coincide su comienzo con la primera escena del acto tercero, prescindiendo de sus 29 últimos compases. Utiliza la sexta escena salvo los 10 primeros compases y el *Tiempo de jota* en el que interviene la rondalla. Incluye las dos últimas escenas (octava y novena) completas.

La adaptación se realizó haciendo uso del preludio más 14 escenas (la ópera cuenta con un total de 25), algunas de forma incompleta. Se sigue la misma secuencia que en la ópera salvo en la utilización de la quinta escena, cuyo *Tiempo de jota* se coloca tras el preludio en la primera parte y el *Pasacalle* tras la décima escena del segundo acto en la tercera parte. Las escenas seleccionadas para la adaptación contienen los episodios musicales más característicos. La partitura cinematográfica no aporta nuevos fragmentos musicales a diferencia de lo que hiciera Bretón con la adaptación de *La verbena de la Paloma*.<sup>12</sup> Hay pequeñas variaciones que, suponemos, están encaminadas a adecuar la partitura a las imágenes. La modificación más relevante es la orquestación del comienzo del *Pasacalle* de la quinta escena del primer acto que en la ópera es interpretado por una rondalla.

La ejecución de música en vivo durante la proyección de las películas mudas planteaba una relación entre sonido e imagen muy diferente a la que

<sup>11</sup> La partitura está catalogada con el número TL-227. CORTIZO, María Encina. *Teatro Lírico 1. Partituras. Archivo de Madrid*. Madrid: SGAE, 1994.

<sup>12</sup> Parece ser que Bretón compuso números nuevos para la adaptación cinematográfica de *La verbena de la Paloma*, sin embargo la partitura no ha sido localizada. CABERO, Juan Antonio, *op. cit.*

se establece en el cine sonoro. La perfecta sincronía entre la imagen y el fondo musical se produjo cuando la música pudo ser incorporada a la banda sonora tras un proceso de producción y montaje. En el cine mudo la música acompañaba a las imágenes potenciando, subrayando o intensificando las escenas aunque, como es evidente, sin la precisión y sincronía del cine sonoro. La escritura musical cinematográfica fue adquiriendo con el paso de los años ciertos rasgos que la diferenciaron de otros géneros; uno de ellos, impuesto por el lenguaje fílmico, exige que la duración de la música se adecúe a la secuencia que acompaña. El resultado es una música formalmente estructurada en secuencias de duración irregular. La partitura de Bretón, por el contrario, se ajusta a las escenas del drama lírico, y por lo tanto no está tan segmentada como las modernas partituras cinematográficas.

La adaptación de *La Dolores* no se convierte en una ópera cinematográfica. Los actores no simulan cantar sino que dialogan de forma natural, salvo cuando la música se halla inmersa diegéticamente en el guión, como en una de las últimas escenas en la que Melchor canta acompañado de una rondalla; las arias, dúos, y partes corales de la ópera que aparecen en la adaptación cinematográfica se superponen a las imágenes en las que los actores dialogan. La

adaptación de Bretón elimina las partes de las voces y las sustituye por instrumentos. Establece una relación simbólica entre los timbres de los instrumentos y las voces de los personajes. De esta manera la voz de Dolores es sustituida por una flauta o un oboe; la voz de Melchor se convierte en una trompeta, la del sargento Rojas en un trombón o la de Patricio en un fagot.

La adaptación cinematográfica de *La Dolores* fue un éxito de público al igual que lo fueron *La verbena de la Paloma*, *Maruxa*, o *Gigantes y cabezudos*. Sin embargo la proliferación de las adaptaciones de óperas y zarzuelas tan sólo fue beneficioso en el terreno económico pues estéticamente se limitaron, con mayor o menor éxito, a trasplantar asuntos tratados por el teatro, restando originalidad a la creación cinematográfica. La producción se centró en la predilección del público nacional impidiendo que los productos cinematográficos españoles pudieran atravesar nuestras fronteras.

No obstante, todas estas obras constituyen un documento importantísimo para valorar el alcance y las relaciones entre el teatro lírico y la cinematografía desde finales del siglo pasado que no ha sido muy utilizado hasta ahora por los estudiosos del cine, tampoco por los del teatro lírico.