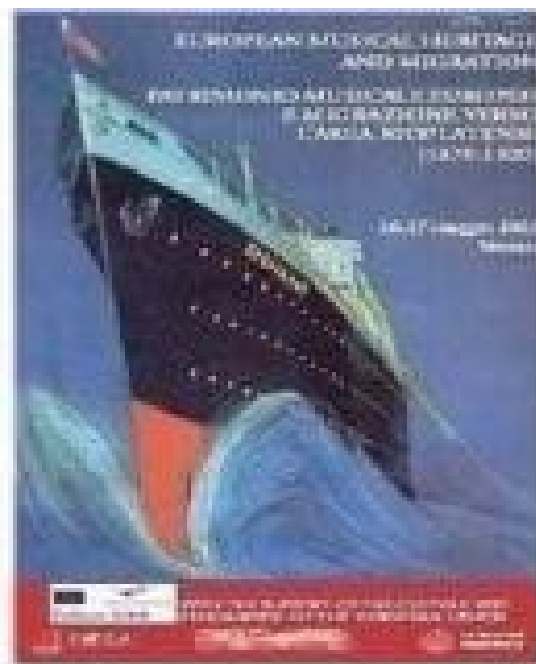


Prima la musica, poi le cinema

MARUXA BALIÑAS

Aunque mi comunicación se plantea como una aproximación general a las relaciones entre cine mudo y música en el área hispana, me voy a centrar en algunos aspectos concretos, que he agrupado con el nombre genérico de '*Prima la musica, poi le cinema*', parafraseando la famosa ópera breve de Salieri, que se estrenó haciendo juego con '*El empresario teatral*' de Mozart. Porque ese es el principal aspecto en el que me centré a la hora de elaborar esta comunicación. Desde el comienzo dejé aparte el tema concreto del acompañamiento musical del cine mudo, que está bastante estudiado -sobre todo desde el punto de vista de los especialistas en cine- para centrarme en todas aquellas situaciones donde es el cine el que se supedita a la imagen, y no a la inversa: o sea, donde prima la música y el cine está a su servicio.



European Musical

©

Bibliografía

Este es un tema escasamente estudiado por los historiadores del cine, y menos aun por los musicólogos, especialmente en España, donde todavía se conserva una cierta jerarquización de los temas musicales, de tal forma que la música cinematográfica ocupa un lugar muy bajo de la escala y la música del cine mudo simplemente no se considera. Sólo hay una excepción significativa, un artículo de Julio Carlos Arce, "Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo", presentado dentro del congreso *La zarzuela en España e Hispanoamerica 1800-1950: centro y periferia* (Madrid: 1995. Actas publicadas en *Cuadernos de Música Iberoamericana*, IV, 1997), donde estudia -sin demasiada exhaustividad- las versiones cinematográficas de zarzuelas realizadas en España, y toca colateralmente otras aproximaciones entre música y cine.

Poca más bibliografía específica se puede citar. Dentro del reciente *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica (I - A á G)* (Madrid: ICCMu, 2002) se incluye un artículo dedicado a 'Filmografía', de Mariluz González Peña, que prácticamente no añade nada a lo ya dicho por Julio Arce. Más triste aun es el caso del espléndido *Diccionario del*

cine español (1896-1996), (Madrid: Alianza Editorial, 1998) dirigido por José Luis Borau, donde se anuncia en la introducción un artículo de cine y zarzuela, que sorprendentemente luego no existe.

De modo que la única solución es ir escarbando datos por diferentes libros sobre los primeros años del cine, y luego ir reuniendo los fragmentos para construir historias completas, que es en cierta medida lo que he intentado hacer en esta comunicación, que sólo pretende ser un punto de partida, un plantearse preguntas y buscar posibles respuestas.

Contenidos. Acompañamiento musical de las películas

Como es bien sabido, hasta 1927 -fecha del estreno de *El cantor de jazz*- el cine era sonorizado externamente. Es decir, casi siempre existía una música exterior que acompañaba las proyecciones cinematográficas. En los mejores cines o teatros podía tratarse de una pequeña -o no tan pequeña- orquesta¹. En las zonas con tradición de bandas de música, podía actuar parte de la banda acompañando las proyecciones, sobre todo en el caso de estrenos cinematográficos importantes o en determinadas épocas de fiestas que significaban una afluencia de público mayor.

En la mayoría de los casos, el acompañamiento estaba a cargo de un pequeño grupo musical -lo más habitual es un sexteto [piano, violín, violonchelo, flauta, clarinete y trompa o fagot, quedando la escasa percusión encomendada a uno o varios de estos instrumentistas, que la alternaba con su propio instrumento]- o incluso un simple pianista. Aunque llamarle simple pianista, es minimizar su tarea, que incluía también la sonorización de efectos especiales (gritos, silbidos, ruidos diversos, imitaciones de choques o explosiones, etc.)². Incluso los grandes teatros solían reservar su orquesta para la última sesión de tarde y la nocturna, que eran también las más caras, mientras en las sesiones de tarde -y matinal si la hubiera- era el pianista (u organista) del cine el encargado del acompañamiento musical.

La música como articuladora del 'programa'

Salvo raras excepciones, las orquestas o bandas que acompañaban las proyecciones no tenían como única función el acompañamiento cinematográfico, sino que eran el eje en torno al cual se articulaba el programa. Porque en ese momento el cine no era como ahora la exhibición de una película, sino toda una sucesión de diferentes números o partes, donde el cine era el elemento fundamental, pero no único. No hay que perder de vista que el cine -una vez superados esos primeros años de fenómeno de feria- era considerado como un tipo de variedades, y que fue dentro de los programas de variedades (números circenses, magos, cantantes, bailarinas, actores, transformistas, etc.) donde se insertaron las primeras películas. Muy pronto el cine desplazó al resto de las atracciones, pero nunca llegaron a desaparecer del todo, y se conservaron como 'fin de fiesta' o 'elemento de calidad'.

Es decir, se consideraba más culto, ennoblecedor incluso, el que las películas se acompañasen de estos números de canto y baile, o semi-cirquenses. Las sesiones con 'fin de fiesta' y donde actuaba una orquesta más o menos completa, se consideraban muy superiores a aquellas donde sólo se proyectaban varios cortos cinematográficos. E

inevitablemente los cines destinados a público más culto, o por lo menos con un nivel adquisitivo superior, tenían que indicar en sus anuncios los números de variedades que acompañaban a las películas. No era nada raro en los carteles de propaganda se destacara más a los artistas de variedades que las películas proyectadas.

La orquesta, por lo tanto, servía de acompañante tanto a las películas como a los artistas que actuaban y era la que de alguna forma articulaba toda la sesión, que siempre comenzaba con una primera parte dedicada exclusivamente a la música y -si no había una actuación de variedades mejor- también eran ellos quienes solían cerrar el programa. El repertorio orquestal se centraba sobre todo en 'fantasías' y adaptaciones de zarzuelas y operetas, aunque también se introducían obras clásicas, fragmentos operísticos (sobre todo en aquellas localidades que tenían teatro de ópera) y a veces adaptaciones de melodías populares o folklóricas. Con la extensión de cuplé y la música de baile, la primera música de consumo desde nuestra perspectiva actual, comenzaron a ser muy habituales también este tipo de obras. Y era nuevamente la orquesta -o el sexteto/pianista- la responsable de la 'amenización' en los intermedios entre las películas, o entre las diferentes sesiones.

En teoría estas intervenciones musicales no tenían nada que ver con el contenido de las películas, sino que se basaban en 'éxitos populares', pero ya había intérpretes o empresarios que intentaban crear una atmósfera previa a la película que se iba a interpretar, especialmente en los estrenos de grandes producciones o en aquellas películas que destacaban por algún motivo. Un caso clásico es el de las películas religiosas en Semana Santa [la gente llegó a tener tal pasión por el cine que en Semana Santa no se cerraban los cines nada más que Jueves-Viernes-Sábado] que -no sé si es así en todas partes- solían requerir música religiosa por parte de la orquesta o el pianista acompañante.

Coincidencia de locales

Pero el acompañamiento musical no es el único elemento común que comparten el cine, el género chico y las variedades. Hay otro mucho más fundamental, que es el propio local de exhibición. En principio el cinematógrafo era un entretenimiento de feria, que se fue presentando como espectáculo entre científico y recreativo en todas las localidades importantes, a veces en estudios de fotografía o locales 'serios', pero mucho más a menudo en music-halls y salones dedicados a las variedades. En torno a 1900 aparecieron los primeros locales propios, que solían ser barracas, aunque -como explica Muñoz Zielinski- "no se trataba de vulgares barracones. Normalmente ocupaban una superficie de unos 250 metros cuadrados, y en sus fachadas siempre eran imprescindibles un moderno decorado, un órgano o un orquestón, y un aclamador que anunciaba el contenido del espectáculo". Estos barracones servían también como locales de variedades, y ocasionalmente se hacían pequeñas obras de género chico en ellas.

Pero en pocos años el cinematógrafo se convierte en un entretenimiento tan popular que los locales dedicados a su exhibición se estabilizan y se empiezan a construir auténticos edificios dedicados exclusivamente al cine³, demás otros muchos locales de variedades, e incluso teatros, comienzan a introducir cine en sus sesiones, normalmente como relleno aunque en muchos casos acaben desplazando a los géneros específicos para los cuales se había construido el edificio: sea el teatro lírico, el de verso o las variedades.

En los teatros líricos el cine tarda en entrar y a menudo lo hace como un espectáculo de menor categoría, indigno de un buen local, etc. Casi cada teatro que comenzó a introducir cine tuvo que pasar por agrios debates en la prensa y dentro de las instituciones que los respaldaban antes de ser concedido el permiso. Sólo por pura necesidad económica aceptan los grandes teatros de ópera, zarzuela y drama, la dedicación al cinematógrafo, y en la mayoría de los casos lo hacen sólo una vez que el cine se ha convertido ya en un género más o menos aceptable, sobre todo cuando -a partir de 1908- las películas empiezan a ser extensas, con argumentos elaborados y una auténtica técnica de filmación, montaje, etc. que las convierten en un producto cultural que puede ser aceptable también por las clases medias y altas a cuyo servicio están los teatros creados a lo largo del siglo XIX⁴

En los salones de variedades la convivencia fue mucho más llevadera. En primer lugar porque el cine no competía tan directamente con las variedades, como pasó con el teatro lírico casi desde el primer momento. Como comenté antes, el cine se basó en películas de corta duración durante casi todos los años que duró el cine mudo, y además compartía público con las variedades. Esto permitía una convivencia relativamente armónica entre ambos géneros: todo cine de cierta categoría tenía que presentar con regularidad números de variedades tras las sesiones cinematográficas, por lo menos en épocas festivas y en las sesiones nocturnas.

Es más, entre 1906 y 1909, cuando el cine pasa por una importante crisis de crecimiento, son las variedades las que vuelven a tomar la iniciativa que ya habían perdido en los años anteriores, y el cine es el que se convierte en 'fin de fiesta' para las variedades. Además en ciudades pequeñas, villas y pueblos, donde había menos locales, muchas de las salas creadas específicamente para cines hacían pequeñas temporadas de variedades, a veces sólo de una o dos semanas, un par de veces al año, normalmente coincidiendo con fiestas locales o en época veraniega en casi todas las playas de moda.

En último término no hay que olvidar que las variedades habían nacido muy poco antes que el cine, y que aun no eran un género demasiado asentado. Hasta cierto punto el desarrollo de las variedades depende del desarrollo del cinematógrafo y a la inversa. Ambos géneros son los que crean las nuevas estructuras empresariales que van a renovar totalmente el funcionamiento de las estructuras de ocio decimonónicas. En la mayoría de las ciudades son los empresarios de cine y variedades, a menudo provenientes de barracas de feria que habían mejorado de categoría, quienes empezaron a alquilar los teatros -tanto municipales como privados- para pequeñas temporadas de cine y variedades. A veces consiguen entrar ofreciéndose voluntarios para cubrir huecos dejados por empresas de más categoría que han quebrado o renunciado a terminar sus actuaciones programadas por falta de rendimiento económico.

Normalmente estos nuevos empresarios presentan de entrada unos proyectos que no incluyen cine ni cuplé, a veces incluso firman contratos que se lo prohíben, sino simplemente operetas, revistas y espectáculos "de visualidad", que son denostados por la mayoría de los periódicos pero que dejan al Ayuntamiento o Patronato con unas ganancias económicas nada despreciables por lo raras que eran. Luego, una vez que ya han conseguido hacer alguna temporada rentable, se hacen cargo del teatro para dedicarse al cine y las variedades, sin que encuentren especiales problemas legales (aunque sí en la

El cine como escenografía

Metiéndonos ya de lleno en el tema de la supeditación del cine a la música, el primer tema a considerar es el de la utilización de la imagen cinematográfica como un elemento temático o escenográfico. La introducción del cine dentro del género lírico, sobre todo dentro de las zarzuelas en un acto, fue muy rápida. En los últimos años del XIX y principios del XX tanto la revista como el género chico se esforzaban por introducir temas modernos, y acercarse al público más activo socialmente (los recién urbanizados, o recién incorporados a las nuevas profesiones), lo cual implicaba por supuesto tratar sobre el cinematógrafo, un espectáculo al cual ya había asistido todo su público. En una fecha tan temprana como el 30 de julio de 1897 se estrenó el teatro Príncipe Alfonso de Madrid la revista en un acto *Fotografías animadas o el Arca de Noé*⁶ donde en la escena duodécima Don Cine y Don Tele (Don Teléfono) discuten sobre cual es el mejor invento de los dos, para lo cual Don Cine muestra un par de cortos cinematográficos grabados especialmente para esta revista.

Este caso no es único, otros muchos espectáculos teatrales introdujeron proyecciones cinematográficas para añadir espectacularidad al montaje teatral. Por ejemplo la 'humorada lírica en un acto y cuatro cuadros' *El amigo del alma*⁷ estrenada en el teatro Eslava el 16 de noviembre de 1905, en cuya tercera escena, que transcurre en el interior de un cine, se proyecta una película de las típicas de los primeros años del cine: *Escenas de la playa: San Sebastián*.

Dentro de este género de las 'actualidades' también aparecieron obras teatrales donde el cine no era simplemente un elemento escénico, sino el tema principal de la película. En 1907 se estrena *¡Al cine!*⁸, en 1908 *Cinematógrafo Nacional*⁹, en 1909 *El cine de Embajadores*, en 1913 *La última película*. El cine acaba convirtiéndose en un elemento totalmente habitual de la vida cotidiana, y por lo tanto también de las obras líricas 'de actualidad'. De todas ellas la más interesante es *¡Al cine!*, un auténtico muestrario sociológico del nuevo tipo de ocio: de las reacciones del público, de los narradores o explicadores de películas, de los locales habituales y las particularidades de su funcionamiento, etc. La zarzuela ofrece además la posibilidad de incorporar películas cinematográficas auténticas en algunos momentos de la obra.

Justificación de estas utilizaciones del cine

Julio Carlos Arce considera que, tanto las introducciones de cortos cinematográficos como las obras líricas donde el cine es protagonista, no se usaron "con pretensiones estéticas, sino como reclamo y recurso escénico para atraer al público", y que "utilizar el cine como asunto o como parte del espectáculo teatral no tenía más finalidad que atraer espectadores, o aliarse con el competidor que a la larga provocará una nueva crisis teatral."

El punto de vista de los estudiosos del cine, sobre todo en sus primeros años, es el opuesto, aunque en el fondo bastante similar al de los musicólogos: el cine era el espectáculo de moda, el espectáculo triunfante, el que iba a hacer desaparecer primero a la zarzuela y

luego al resto de los géneros líricos, y cuando se introducen cortos cinematográficos en el guión es un vano intento de aprovechar la popularidad del cine para un género en decadencia.

Ambas aproximaciones son desde mi perspectiva muy discutibles. En primer lugar porque las 'revistas de actualidades' eran uno de los géneros más populares precisamente por su capacidad de introducir todo lo moderno en tramoyas y luminotecnia, y en sus libretos y escenografías, y desde esta perspectiva introducir cine es un elemento estético o estilístico, no publicitario. Pero además porque esta tesis se aleja de lo que parecía ser el sentir popular de la mayoría del público a juzgar por lo que se refleja en periódicos y revistas. La convivencia cine-teatro lírico-variedades fue bastante armónica hasta los años veinte, y las diferencias entre ellos eran básicamente una cuestión económica y de locales. El cine era el espectáculo más barato, y por ello el que mejor llegaba a los públicos menos pudientes (obreros, criadas, modistillas, empleados, niños, etc.)¹⁰, que sin embargo no despreciaban en absoluto a la zarzuela o la revista (la ópera es otra cuestión, ya que requería ciertos conocimientos del oyente). El cine y las variedades se podían hacer casi en cualquier local y con una inversión relativamente pequeña (por lo menos hasta la llegada del cine sonoro), mientras la zarzuela -fuera de los teatros madrileños y barceloneses- requería una inversión alta ya que no había público para mantener regularmente el teatro abierto y por tanto era necesario contratar en mayor o menor medida tanto a la orquesta como a los cantantes y la escenografía. Es la crisis económica la que hace triunfar al cine y eso es evidente: cada vaivén en la economía de las primeras décadas del siglo -incluso cuando sólo afecta a un sector económico o zona geográfica determinadas- va acompañado de un crecimiento en el mundo del cine. El teatro lírico mientras, se ve muy afectado en algunas ocasiones y otras no tanto, pero en cualquier caso siempre se mantiene o retrocede, y nunca llega a recuperar el terreno perdido frente al cine.

Cine y Zarzuela: ¿una cuestión de 'buen gusto'?

Pero quizá el tema más interesante cuando se estudian las relaciones música-cine en estos años, es la relación entre cine y zarzuela, principalmente porque se trata de algo muy característico de España. Durante los años del cine mudo se filmaron una gran cantidad de zarzuelas. La lista presentada como apéndice a esta comunicación no pretende ser exhaustiva, pero incluye más de setenta zarzuelas o fragmentos, que significan además un porcentaje importante del total de películas rodadas en España en los tiempos del cine mudo. Se filmaron más zarzuelas, por ejemplo, que obras teatrales o -por supuesto- cine infantil. Sólo las películas policíacas, de aventuras o los dramas tremendistas -todos ellos géneros de consumo y tremendamente populares- superan claramente a la zarzuela en número de cintas filmadas.

No creo que sea casualidad el hecho de que además entre los directores que filman zarzuelas estén la práctica totalidad de los grandes directores españoles de cine mudo. Prácticamente ninguna de las zarzuelas filmadas está a cargo de directores 'comerciales', y se repiten casi continuamente los grandes nombres: Segundo Chomón, Rafael Baños, José Buchs, Benito Perojo o Maximiliano Thous.

No he encontrado datos suficientes, pero sospecho que el motivo para que se filmen tantas

zarzuelas -son un porcentaje muy elevado del cine que se hace en España- no está en ninguno de los motivos habitualmente aportados¹¹, sino porque es un elemento de prestigio. Es muy frecuente en la tercera década del XX, que las programaciones de los cines -o teatros adaptados para cine- que aspiraban a ser locales de calidad se basen en películas históricas o bien en adaptaciones de zarzuelas o grandes obras literarias. Y de hecho, este tipo de películas eran obligatorias en las inauguraciones de las mejores salas.

Si se mira la situación del cine en otros países europeos, durante los mismos años en que se filman mayoritariamente las zarzuelas españolas, aparecen algunos elementos clarificadores. A partir de 1908 o 1910 surge en casi todos los países del entorno de España un rechazo tanto hacia el cine documental como hacia el de consumo que habían marcado los primeros años del cine. Y aparece un claro interés por la producción de un cine de calidad, que en buena medida sigue los postulados de una productora francesa, 'Film d'Art', que da nombre a este género del cine: las películas 'de arte'.

Pero aunque abundan los elementos comunes, en cada país aparecen variantes a esta idea de cine artístico, o de calidad. Siempre se trata de películas con un guión teatral, que rechazan las exageraciones melodramáticas, bien filmadas técnicamente y con un metraje bastante superior a lo habitual en el cine de consumo. En 1911 se escribe en un periódico italiano sobre *L'Inferno*, una adaptación de Dante: "Cierto es que esta gran audacia cinematográfica abre nuevos horizontes de vastas dimensiones, allí donde el saber, el arte y la literatura parecían reservados a las clases cultas, monopolios exclusivos de los cerebros desarrollados". En Francia suele tratarse de obras teatrales filmadas o bien de películas históricas, en menor medida lo que suele llamarse 'melodrama burgués'. En Italia, junto a las adaptaciones literarias de autores italianos, abundan mucho los filmes históricos, ya que además es posible aprovechar los exteriores. En los países nórdicos abundan más que en otras zonas las películas con problemas sexuales de fondo, junto a las sempiternas adaptaciones de la gran literatura propia.

¿Y qué es lo característico de España?. Pues quizá las zarzuelas, que no tienen parangón en la filmografía de otros países europeos.

□

Cartel de Gigantes y cabezudos (1925) de Florián Rey

¿Cine como escenografía de zarzuela?

Es posible además que se planteara la posibilidad de utilizar estas adaptaciones de zarzuelas como base para representaciones cantadas de zarzuela. Desde nuestra perspectiva acaso resulte chocante, pero dado el carácter algo documentalista que tenía el primer cine, y el hecho de que a menudo las primeras exhibiciones cinematográficas se realizaran en teatros donde también se hacía zarzuela y en menor medida ópera, surgió desde los primeros años el cine la idea de que se podían impresionar películas que sirvieran de fondo a las zarzuelas y óperas, de tal forma que simplemente tuvieran que viajar los cantantes, pero no las producciones escénicas, con lo que el ahorro de costes y tiempo era enorme. Hubo 'expertos' que consideraron que gracias al cine la zarzuela se iba a convertir en un

espectáculo accesible a todos los públicos, que se podría representar incluso en los pueblos más pequeños.

Combinaciones de artes diversas

Eso no quiere decir que España fuera pionera en la creación de la 'obra de arte total', o simplemente en la integración de música en directo y cine, sino más bien al contrario. Aunque la introducción de pequeños cortos cinematográficos en zarzuelas u obras teatrales, o de fragmentos cantables en las zarzuelas filmadas, no fue algo excepcional, aparentemente en España no hubo experimentos de combinación de diversas artes similares por ejemplo a los realizados en Francia por Cocteau, el más conocido de ellos *Relache*.

O por lo menos no los hubo en los teatros, porque en los salones y cabarets, y dentro del género de las variedades, la relación entre ambos géneros parece haber sido más estrecha. Aunque no fuera un recurso muy habitual, algunas cupletistas -dentro de ese deseo general que surgió en la década de los veinte por dotar al cuplé de un carácter más dramático- utilizaron imágenes cinematográficas o pequeños cortos, normalmente rodados por ellas mismas, como un recurso más dentro de la ambientación del cuplé. La primera referencia que encontré de esta combinación cine-cuplé es de hacia 1912-1915 y de una de las primeras cupletistas 'internacionales', Consuelo la Tortajada, que explica en una entrevista su actuación:

-¿Qué género hace usted?

-Un género muy nuevo. Una especie de ópera en la que yo soy el único personaje y desempeño hasta seis papeles. Con una viveza llena de ingenuidad me explica el argumento de una de sus obras.

-Mire usted. Cuando se levanta el telón yo soy una muchacha del pueblo que canta su romanza esperando a su novio en la ventana. No hace más que retirarse y aparece un torero, que también soy yo, y después de un número de música entra en la casa. Casi en el mismo instante aparezco otra vez vestida de mujer. Soy la mujer desdeñada del torero. Como usted ve, hay a la vez transformismo. En las escenas en que hemos de tomar parte todos los personajes hay películas de cinematógrafo impresionadas por mí¹².

Las cupletistas como actrices

Y con esta explicación de Consuelo la Tortajada, enlace con otro tema que tampoco voy a desarrollar aquí: las artistas de variedades y en menor medida de ópera, como actrices de cine mudo. Como anexo a esta conferencia, pongo numerosos ejemplos de estas coincidencias entre cantantes y actrices de cine mudo, que demuestran que la expresividad buscada por los directores cinematográficos a menudo está más cercana al mundo de la zarzuela, la ópera y las variedades, que propiamente al teatro hablado. Al no contar con los recursos de la palabra, los directores prefieren la exageración de este tipo de intérpretes que los recursos menos extrovertidos de las actrices profesionales.

Está estudiada la influencia de la ópera verista en el cine mudo norteamericano, pero posiblemente las mismas conclusiones se pueden extrapolar a otros países. Por ejemplo en el caso de Italia, las películas rodadas por Guazzoni durante la Primera Guerra Mundial se consideran, en palabras de Gian Piero Brunetta: "el canto del cisne de una producción que se inspira en las grandes escenografías de la Scala, en la gesticulación de los cantantes líricos, y dirige cada solución visual y expresiva en sentido celebrativo. Aunque el director

se declara interesado sólo por los aspectos coreográficos y pictóricos de la escena".

Dentro de esta relación entre el mundo de la ópera y otros géneros vocales, no me resisto a contar que casi diez meses antes del estreno de *El cantor de jazz* (6.10.1927), cuando la Warner empezó a obtener grandes éxitos con sus primeras películas sonorizadas con el Vitaphone, William Fox hizo su primera película (21.01.1927) siguiendo el sistema Movietone: unas canciones cantadas en español por Raquel Meller -*Flor de mal, La violetera, y El relicario* entre otras- que sirvieron como complemento sonoro del largometraje, aun mudo, *What Price Glory?* [*El precio de la gloria* en castellano] de Raoul Walsh.

De hecho, Raquel Meller es un buen ejemplo de esta forma de interpretar en el cine mudo. Considerada una de las principales cantantes de variedades españolas, su carrera como actriz en los años previos a la aparición del sonoro fue muy abundante e interesante. Pero evidentemente no era la Raquel Meller que cantaba la que interesaba a los directores, puesto que una vez que apareció el sonoro prácticamente no volvió a hacer películas, fuera de las sonorizaciones de algunos de sus éxitos anteriores.

El cine como publicidad para el teatro

Dejo aparte también otra cuestión acerca de la cual la documentación que he encontrado hasta ahora es demasiado escasa: las pequeñas proyecciones publicitarias como reclamo de los teatros líricos, algo de lo que aparecen ocasionalmente referencias, pero muy inconcretas.

Cine sonorizado exteriormente

Finalmente -y aunque eso se sale un poco de lo que es el tema de mi intervención- quiero plantear algunas cuestiones sobre la sonorización del cine en los primeros años de su historia. El intento de combinar imagen y sonido, tanto música como diálogos, fue una aspiración generalizada desde los primeros años del cinematógrafo. El primer sistema, el más obvio, utilizado en España desde 1900 o incluso antes, fue la combinación de la cinta cinematográfica con un fonógrafo. Se conservan los programas de una serie de exhibiciones realizadas en el Salón de Actualidades de Madrid, uno de los centros pioneros también en la introducción del cuplé y el posterior desarrollo del cuplé español, en una fecha tan temprana como 1900, utilizando este sistema, y hay referencias a que ya en 1899 este mismo Salón de Actualidades había hecho algo similar. Para las sesiones de 1900 se seleccionaron algunos fragmentos de zarzuela y de ópera populares [se adjunta lista con los números concretos que se sonorizaron] que obtuvieron bastante éxito, aunque el sistema no llegó a cuajar¹³ y se quedó en un mero experimento, entre otras cosas porque tampoco el fonógrafo era en ese momento un invento demasiado desarrollado¹⁴.

En todo caso, y a juzgar por las noticias que aparecen ocasionalmente en periódicos, esta combinación se debió seguir usando ocasionalmente durante toda la época del cine mudo, más que nada por su sencillez. Por ejemplo en un libro sobre el cine mudo en la pequeña ciudad de Lorca (Murcia), se citan las sesiones donde se combinaban cine y fonógrafo como algo muy apreciado por los campesinos que venían a la ferias, que preferían estas

sesiones incluso antes que películas con argumento. En Suecia en 1903 se hizo algo muy similar: estrenar una serie de filmaciones musicales acompañadas de grabaciones a 78 revoluciones por minuto.

En torno a 1908-1910 se pusieron otra vez de moda las películas sonorizadas mecánicamente (si es que había dejado de estarlo). En España la productora Gaumont, siguiendo el sistema de los discos Chronophone Gaumont, estrenó en torno a 1908 una serie de películas interesantes incluso filmicamente¹⁵. El principal director implicado en este proyecto fue Ricardo Baños (1882-1939), uno de los grandes creadores españoles. Su labor fue muy similar a la que estaba realizando en Alemania Oskar Messter -entre 1903 y 1910- desde su productora 'Tonbilder', especializada en la producción de escenas de ópera filmadas con música en disco sincronizada. Thomas Elseasser considera un ejemplo de la pequeño-mediana cultura alemana estas grabaciones de Messter y otros directores que estaban relacionadas con el mundo del espectáculo: operetas, variedades, intérpretes de canciones, etc. popularizadas a su vez por la venta de partituras y gramófonos.

Más habitual, y más interesante desde el punto de vista musical, es la combinación de actores o de cantantes y músicos, con la exhibición de la película. Los primeros ejemplos datan de 1904 y 1908 para teatro hablado. Y en lo referido a la palabra, algunos de estos 'experimentos' parecen haber sido más que experimentos. En las revistas cinematográficas de la época salen con cierta frecuencia alusiones a cine sonoro o hablado como un género más de los que se pueden ver. Noticias como: "Los empresarios del Salón Trueba han formado sociedad con la compañía Comes (antes Caralt), dedicada a representar películas habladas con *asunto policíaco*"¹⁶, son algo habitual en las revistas dedicadas a cartelera cinematográfica.

Es lógico suponer que esto mismo se hizo con las películas sobre tema musical filmadas en España, pero el tema no está suficientemente estudiado como para sacar conclusiones definitivas, ni siquiera para atreverse a hacer una reconstrucción fundamentada de estas prácticas¹⁷. Se sabe que en algunas exhibiciones madrileñas de *Gigantes y cabezudos* (1925) se paraba la proyección y aparecían en el escenario un grupo de cantantes. Que en el estreno de *La bejarana* (03.04.1925) un coro interpretó los principales cantables. Y que en 1926, en el estreno de *Frivolinás* en el Teatro Doré la orquesta del teatro y un coro interpretaban simultáneamente los números que aparecían en la película.

Conclusiones

La conclusión más obvia es que este tema de las relaciones cine-música en las primeras décadas de convivencia de ambos géneros artísticos, necesita ser estudiado con mucha más profundidad, y uniendo las perspectivas aportadas tanto por los estudiosos del cine como por los musicólogos, así como las provenientes de otras ramas históricas. Hay que evitar llegar a conclusiones simplistas como las de Julio Arce cuando resume el tema de las adaptaciones cinematográficas de zarzuelas con un: "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."

Apéndice I.

Fragmentos musicales para ser sonorizados externamente

Lista provisional

Aria de 'La leona de Castilla' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El anillo de hierro*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid. (En la ficha original figura "de la zarzuela *El anillo de los nibelungos*), pero se trata evidentemente de un error. Posiblemente sea de la zarzuela *El anillo de hierro*, muy popular en ese momento y de la que se grabó otro fragmento para esa misma sesión)

Aria de 'Leonor' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El anillo de hierro*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

Aria de 'Manon' (1908). Basada en un fragmento de la ópera *Manon*. Director: Fructuós Gelabert. Productora Gaumont. Fragmento sonorizado con fonógrafo.

Aria de 'Rigoletto' (1908). Basada en un fragmento de la ópera *Rigoletto*. Director: Fructuós Gelabert. Productora Gaumont Barcelona. Fragmento sonorizado con fonógrafo.

Aria de tiple de 'El grumete' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *La barcarola del grumete*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

La balada de la luz (1900). Basada en un fragmento de la ópera *La Bohème*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

La canción de Vecchia Zimarra (1900). Basada en un fragmento de la ópera *La Bohème*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

Couplets de don Tancredo (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El juicio oral*. Fragmento sonorizado con fonógrafo.

Cuplé de ¡Viva mi nena! (1900). Basada en un fragmento de zarzuela. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

El dúo de la Africana (1908). Director: Ricardo Baños. Productora Gaumont. Fragmento (4' 30") de la zarzuela *La Africana*. Libreto: M. Echegaray. Música: M. Fernández Caballero. Fragmento sonorizado con discos por el procedimiento Cronophone Gaumont.

Escena de la cabalgata de 'La Walkyria' (1899). Director: Fructuós Gelabert (atribuido). Productora Fotografía Napoleón. (Según la sinopsis, se trata de un "reportaje de la cabalgata callejera con ocasión del estreno en el Liceo de *La Walkyria* de Wagner". Pero es muy posible que sea en realidad la escena de la 'Cabalgata de las Walkyrias', y se trate de uno de esos fragmentos para ser sonorizados con fonógrafo.)

Apéndice II.

Zarzuelas y otros géneros musicales llevados al cine

La alegría del batallón (1924). Director: Maximiliano Thous. Productora PACE/C. C. Hispano Portuguesa. Estreno: Real Cinema de Madrid, 09.12.1924 [sonora]

La alegría que pasa (1930). Director: Sabino Antonio Micón. Productora Sonofilms. Música de Enrique Morera.

Alma de Dios (1923). Director: Manuel Noriega. Productora Atlántida Cinematográfica. Estreno: Cine Cervantes de Madrid, 01.04.1924

Amor andaluz (1914). Director: Ricard de Baños y Albert Marro. Productora Hispano Films. Versión ilegal de la zarzuela *Las carceleras* llevada al cine por Segundo de Chomón (1910)

Los aparecidos (1927). Director: José Buchs. Productora Ediciones Forns-Buchs. Estreno: Cine San Carlos (Madrid ?), 05.12.1929

Aria de 'La leona de Castilla' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El anillo de hierro*²⁰ Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

Aria de 'Leonor' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El anillo de hierro*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

Aria de tiple de 'El grumete' (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *La barcarola del grumete*. Fragmento sonorizado con fonógrafo. Estreno Salón de Actualidades de Madrid.

Las barracas (1925). Director: Mario Roncoroni. Productora Apolo Films. Película completa (82') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Eduardo Escalante. Música: Vicente Díaz Peydró.

La barraqueta del nano (1924). Director: Joan Andreu Moragas. Productora Film Artística Valenciana. Basado en el sainete homónimo de Francisco Barchina.

La bejarana (1925). Director: Eusebio Fernández Ardavín. Producciones Ardavín. Estreno: Teatro de la Zarzuela de Madrid, 03.04.1925 Película breve (38') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Luis Fernández Ardavín. Música: Emilio Serrano y Francisco Alonso.

Bohemios (1905). Director: Ricardo de Baños. Productora: Gaumont. Película breve (4' 30") basada en la zarzuela homónima. Libreto de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios. Música de Amadeo Vives.

La bruja (1923). Director: Maximiliano Thous. Productora CC Hispano-Portuguesa. Sobre la zarzuela homónima. Libreto: Miguel Ramos Carrión. Música: Ruperto Chapí. [sonora]

La canción del día (1930). Director: Samuelson.

Carceleras (1910). Director: Segundo Chomón. Productora Segundo de Chomón/Fuster. Película breve (6') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Ricardo R. Flores. Música: Vicente Díaz Peydró.

Carceleras (1922). Director: José Buchs. Productora Atlántida Cinematográfica. Estreno: Real Cinema de Madrid, 14.12.1922. Película completa (69') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Eduardo Escalante. Música: Vicente Díaz Peydró. (Hay una tercera versión de la zarzuela realizada en 1932 por José Buchs como la de 1922, pero con otros intérpretes, que ya es sonora.)

Carmen (1913). Director: Giovanni Doria/Augusto Turchi . (El director varía según la fuente consultada). Productora Film de Arte Español. Película (74') sobre la ópera de Bizet. (Existe una película de 1911 dirigida por Baños y Marro, de sólo 29', basada en la novela de Prosper Merimée.)

Los cascabeles fantasmas (1915). Director: Ricardo Baños. Productora Hispano Films. Sobre la zarzuela *Los cascabeles*, basada a su vez en *El judío polaco* de Erckmann-Chatrian

La chavala (1914). Director: Alberto Marro y Jorge Rubert. Productora Hispano Films. Basada en la zarzuela homónima. Libretista: Carlos Fernández Shaw. Música: José López Silva.

La chavala (1925). Director: Florián Rey. Productora Atlántida. Estreno: Cine Monumental de Madrid, 04.01.1926. Basada en la zarzuela homónima. Libretista: Carlos Fernández Shaw. Música: José López Silva.

Los chicos de la escuela (1925). Director: Florián Rey. Productora Atlántida Cinematográfica. Película breve (27') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Carlos Arniches.

Couplets de don Tancredo (1900). Basada en un fragmento de la zarzuela *El juicio oral*. Fragmento sonorizado con fonógrafo.

Curro Vargas (1923). Director: José Buchs. Productora Film Española. Película (107') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Manuel Paso y Joaquín Dicenta. Música: Ruperto Chapí. Estreno: Real Cinema de Madrid, 17.12.1923 (Algunas fuentes afirman que Chapí mismo quiso filmar esta película para dirigir la zarzuela sobre la versión cinematográfica.)

De cuarenta para arriba (1917). Director: Julio Roesset. Productora Patria Films. Película basada en la zarzuela *La verbena de la Paloma*. Libretista: Ricardo de la Vega. Música: Tomás Bretón.

La Dolores (1908). Director: Fructuós Gelabert. Productora Films Barcelona. Película breve (unos 15') basada en la zarzuela homónima. Libretista: José Feliu y Codina. Música: Tomás Bretón. En 1914 Ricard Baños y Albert Marro filman *Un drama en Aragón*, con un argumento relacionado con este.

La Dolores (1923). Director: Maximiliano Thous. Productora PACE/C. C. Hispano Portuguesa. Película larga basada en la zarzuela homónima. Libretista: José Feliu y Codina. Música: Tomás Bretón. La versión más conocida de esta zarzuela es la realizada por Florián Rey, y protagonizada por Conchita Piquer, en 1939.

Dolorettes (1923). Director: José Buchs. Productora Atlántida S. A. Película (74') basada en la zarzuela homónima. Libretista: Carlos Arniches. Música: Amadeo Vives y Manuel Quislant. Estreno: Real Cinema de Madrid, 14.03.1923.

Don Quintín el amargao (1925). Director: Manuel Noriega. Productora Cartago Films. Película basada en la zarzuela homónima. Libretista: Carlos Arniches y Antonio Estremera. Música: Jacinto Guerrero. Estreno: Cinema X de Madrid, 13.12.1925

El dúo de la africana (1905/1908 según la fuente). Director: Ricardo de Baños. Productora Gaumont. Fragmento (4' 30") de la zarzuela *La Africana*. Libreto: M. Echegaray. Música: M. Fernández Caballero. Fragmento sonorizado con discos por el procedimiento Cronophone Gaumont.

La fiesta de San Antón (1910). Director: Segundo de Chomón. Productora Chomón y Fuster. Fragmento de la zarzuela homónima. Libreto: Carlos Arniches y Fernández Shaw.

Frivolinas (1926). Director: Arturo Carballo. Productora Ediciones Seleccionadas A. Carballo. Selección de números musicales de las revistas *El arco iris*, *La feria de las hermosas* y *Las maravillosas*. Estreno: Cine Doré de Madrid, 10.04.1927, con la orquesta del teatro y un coro interpretando simultáneamente los números que aparecían en la película.

La fuerza del destino (1913). Director: Ricardo Baños y Albert Marro. Productora Hispano Films. Sobre la ópera homónima de Verdi (según otras fuentes sobre *La forza del fato* de Cicognini).

Gigantes y cabezudos (1925). Director: Florian Rey. Estreno: Real Cinema de Madrid, 08.03.1926

El húsar de la guardia (1905). Director: Ricardo de Baños.

Maruxa (1923). Director: Henri Vorins. Estreno: Cine Goya de Madrid, 11.11.1923

Moros y cristianos (1926). Director: Maximiliano Thous.

El pobre Valbuena (1911) Director: Segundo Chomón.

El pobre Valbuena (1922). Director: José Buchs. Estreno: Real Cinema de Madrid, 27.12.1923

El pollo Tejada (1914). Director: José de Togores. Estreno: Cine Royalty de Madrid, 10.11.1916

El puñao de rosas (1911) Director: Segundo Chomón.

El puñao de rosas (1923). Director: Rafael Salvador. Estreno: Cinema Goya de Madrid, 15.01.1924

La reina mora (1922). Director: José Buchs. Estreno: Real Cinema de Madrid, 01.01.1923

Rejas y votos (1925). Director: Rafael Salvador. Estreno: Teatro Pavón de Madrid, 07.04.1928

La revoltosa (1925). Director: Florián Rey. Estreno: Cine Cervantes de Madrid, 13.02.1925

El rey que rabió (1929). Director: José Buchs. Estreno: Palacio de la Música de Madrid, 18.11.1929

La del Soto del Parral (1927). Director: León Artola. Estreno: Cine Callao de Madrid, 08.04.1929. Basada en la zarzuela homónima. Libreto: Anselmo Carreño. Música: Maestro Sevilla. Citada por María Luz González Peña en su trabajo, pero en otros libros sobre el cine español la película de León Artola se data en 1938. Es posible que haya una versión muda de 1927 que posteriormente se sonorizó.

La verbena de la Paloma (1921). Director: José Buchs. Estreno: Teatro Price de Madrid, 13.12.1921

Apéndice III.

Otras películas a considerar

A Villagiloca llegan 'varietés' (1916). Director: Domènec Font. Película cómica, nº 13 de la serie 'Cuentos baturros', basado en un cuento popular, donde además de actuar los actores habituales de la serie aparecen cupletistas como Pilar España y Carmen Sevilla. Las mismas intérpretes salen en *La afición* (1915), una pelea en Villagiloca entre los partidarios de Joselito y los de Belmonte, y el resto de las películas de la serie (unas 20 en total)

Adiós de un artista (1910). Director: Segundo de Chomón. Productora Chomón y Fuster. Película fantástica de 4' donde aparecen las 7 notas del pentagrama, 7 mujeres, acompañadas por la diosa de la música.

Amar es sufrir (1916). Director: Joan Solà Mestres. Productora Studio Films. Interpretada por Consuelo Hidalgo, famosa cupletista.

Amigo, esposa (1914). Director: Benito Perojo. Productora Patria Films. Interpretada por Consuelo Torres, famosa cupletista.

El amor solfeando (1930). Director: Robert Florey. Productora Cinaes/Renacimiento Films. Interpretada por Imperio Argentina, mítica cupletista.

Los apuros de un paleta (1916). Director: Francisco Camacho. Productora Soto Films.

Interpretada por Consuelo Mayendía, famosa cupletista.

Los arlequines de seda y oro (1919). Director: Ricard de Baños. Productora Royal Films. Interpretada por Raquel Meller, mítica cupletista.

Baile de labradores (1896). Fotografía: Eugène Lix. Documental sobre bailes tradicionales de labradores valencianos.

Bailes españoles (1907). Director: Ricard de Baños. Productora Hispano Films. Documental sobre bailes españoles tradicionales.

Bailes vascos I y II (1923). Director: Manuel de Inchausti. Documental sobre bailes vascos tradicionales.

Baixant de la Font del Gat (1910). Director: Ricard de Baños y Albert Marro. Productora Hispano Films. Basada en la canción catalana del mismo título popularizada como cuplé.

Baixant de la Font del Gat (1927). Director: José Amich 'Amichatis'. Productora Ediciones J. Alfonso. Basada en una obra teatral que amplía la historia narrada en la canción catalana del mismo título.

El ball de l'espolsada (1902). Fotografía: Napoleón. Documental sobre un baile típico catalán que ya entonces estaba casi desaparecido.

Caramellas (1929). Director: José Amich 'Amichatis'. Producción Nacional de Films. Basada en la canción catalana del mismo título popularizada como cuplé.

Clarita y Peladilla en el football (1915). Director: Benito Perojo. Productora Patria Films. Interpretada por Paquita Torres, famosa cupletista.

Cos de ballet de Pauleta Pamies (1918). Ensayos de ballet de la 'prima ballerina' del Liceo de Barcelona.

Cuerpo de baile de Pauleta Pamies (1918). Productora Gaumont. Ensayos de la compañía de ballet de Paulina Pamiés, 'prima ballerina' del Liceo de Barcelona.

La danza fatal (1914). Director: Josep de Togores. Productora Argos Films. Interpretada por Pastora Imperio, mítica cupletista y bailarina.

La del pañuelo rojo (1906). Director: Ignacio Coyne. Rodaje (3') de un zortzico popular vasco durante una actuación en un teatro zaragozano. No consta que se filmase para luego ser interpretada con música en directo o con fonógrafo.

Del schottis al charleston (1927). Director: Ernesto González. Productora Ernesto González.

La encajera (1928). Director: José Claramunt. Productora José Claramunt. Basada en una obra teatral que amplía la historia narrada en la canción catalana *La puntaire* popularizada

como cuplé.

Eusko Ikusgayak (1923-28). Director: Manuel de Intxausti. Ocho cortometrajes sobre la música, la danza y las costumbres vascas.

Fiesta de la jota (1912). Director: Enrique Blanco. Productora Iberia Cines/Hispania. Documental sobre un concurso de jotas navarras celebrado en Pamplona en julio de 1912.

Fiesta de la sardana en Vallvidrera (1914). Documental sobre la celebración popular de la fiesta de la sardana.

Fiesta de sardanas en el Parque Güell (1907). Director: Josep Gaspar. Productora Gaumont. Reportaje sobre un concurso de sardanas.

Flor de espino (1925). Director: Jaime Ferrer. Productora Jaime Ferrer. Interpretada por Anita Delgado, famosa cupletista y bailarina.

Flor de otoño (1916). Director: Mario Caserini. Productora Excelsa Films. Interpretada por La Argentinita, famosa cupletista y bailarina.

Fulano de tal se enamora de Manón (1913). Director: Benito Perojo. Productora Benito Perojo. Película (90') interpretada por la propia Consuelo Torres 'Manón', famosa cupletista.

Apéndice IV.

Cronología de las zarzuelas filmadas

Lista provisional

1905. *Bohemios* (Ricardo de Baños). *El dúo de la africana* (Ricardo de Baños). *El husar de la guardia* (Ricardo de Baños).

1911. *Carceleras* (Segundo Chomón). *El pobre Valbuena* (Segundo Chomón). *El puñao de rosas* (Segundo Chomón).

1914 *Amor andaluz* (Ricard de Baños y Albert Marro). *La chavala* (Alberto Marro). *El pollo Tejada* (José de Togores).

1921 *La verbena de la Paloma* (José Buchs).

1922 *Carceleras* (José Buchs). *El pobre Valbuena* (José Buchs). *La reina mora* (José Buchs).

1923 *Alma de Dios* (Manuel Noriega). *La bruja* (Maximiliano Thous). *Curro Vargas* (José Buchs). *Doloretas* (José Buchs). *Maruxa* (Henri Vorins). *El puñao de rosas* (Rafael Salvador).

1924 *La alegría del batallón* (Maximiliano Thous).

1925 *La bejarana* (Eusebio Fernández Ardavín). *La chavala* (Florián Rey). *Don Quintín el amargao* (Manuel Noriega). *Gigantes y cabezudos* (Florián Rey). *Rejas y votos* (Rafael Salvador). *La revoltosa* (Florian Rey).

1926 *Frivolinas* (Arturo Carballo). *Moros y cristianos* (Maximiliano Thous).

1927 *Los aparecidos* (José Buchs). *La del Soto del Parral* (León Artola).

1929 *El rey que rabió* (José Buchs).

1930 *La alegría que pasa* (Sabino A. Micón). *La canción del día* (Samuelson).

Notas

En el Teatro Principal de Santiago, en 1915, tenía piano, las cinco cuerdas, 2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes y, según las ocasiones, 2 trombones y 2 trompetas, o bien 2 trompas y 2 fagots.

Hay un texto autobiográfico de Harpo Marx donde narra -con mucha gracia- las funciones del pianista acompañante (tranquilizar bebés mamando, etc.)

Eduardo Alaminos en su estudio sobre los cine madrileños dice que: "A grandes rasgos se puede afirmar que las primeras salas o salones, alquilados ex profeso, dejaron paso a otro tipo de locales, como cafés, music-halls o teatros, estos últimos, por temor a la competencia y en un intento de asimilación, incluyeron el cinematógrafo como fin de fiesta. Al mismo tiempo o casi a renglón seguido de esta situación, surgieron los primeros barracones, de madera y desmontables, en general de construcción muy precaria, que fueron ampliamente utilizados en las ferias y fiestas de toda España, entre finales de 1896 y 1898, fecha por otra parte muy significativa que marca su paulatina sustitución por los llamados barracones fijos, "locales de relativo lujo" (...) a cuyo estudio se dedica este artículo."

Los grandes teatros que habían surgido en todas las ciudades "de provincias" a lo largo del XIX, con la finalidad de presentar obras dramáticas, zarzuelas y especialmente pequeñas temporadas de ópera, se resistieron mucho a la introducción del cuplé, el cine y las sesiones de variedades en general. A veces incluso estaban dirigidas por patronatos o asociaciones que prohibían este tipo de espectáculos. Sin embargo a partir de 1910 la mayoría de estos teatros, por no decir todos, tuvieron que ceder en sus pretensiones y dar al público lo que demandaba. Es el caso de Santiago y el Teatro Principal, arrendado desde 1909 a Isaac Fraga que lo dedicó mayoritariamente al cine y las variedades, dándose la paradoja de que el Salón Teatro, inaugurado enfrente por la Casa Social Católica específicamente para oponerse al Teatro Principal, y dirigido desde los años veinte por Acción Católica, también acabó tras múltiples problemas económicos por presentar la misma programación de cine y variedades que el Principal, pero en peor. Algo parecido sucedió en Valladolid con el Teatro Calderón de la Barca, que resistió hasta 1916, año en que la Junta del Teatro, tras varias temporadas en que difícilmente arrendaba el Teatro, reconoció que el público sólo va al cine y a las varietés, por lo que se deja al empresario en libertad de introducir esos espectáculos. El Teatro Campoamor de Oviedo no aguantó tanto. Económicamente funcionaba aun peor que otros de estos grandes teatros. En la primera década del XX ni siquiera consiguió celebrar todos los años su famosa temporada de ópera coincidiendo con las fiestas de San Mateo (21 de septiembre). Según un artículo publicado en "El Correo de Asturias" el 10-VI-1913: [...] Nuestro hermoso teatro Campoamor continúa cerrado á cal y canto, lo que resulta una verdadera lástima. Los espectáculos de Oviedo, quedan hoy reducidos á cine por derecha y por izquierda y á tal ó cual cupletista ó bailarina que nos ofrezca algún café. ¿Qué ocurre para que así vayan las cosas? ¿Es que aquí no podemos sostener ni una mala compañía?

En 1914 el Ayuntamiento de Oviedo, a pesar de las quejas de las "fuerzas vivas" de la ciudad entrega la gestión a Sanchís, quien lo dedica a cine y variedades, aunque mantenga la zarzuela y las obras teatrales, pero en menor cantidad.

Libreto: Enrique Prieto y Andrés Ruesga; música: Chueca

Libreto: Francisco de Torres y Carlos Cruselles, música: Amadeo Vives y Jerónimo Giménez

Letra y música de Ramón López-Montenegro

Libreto: Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música: Jerónimo Giménez

Hay un estudio apasionante, hecho ya hacia 1910, que se centra en lo que buscan las mujeres, que son el público mayoritario en bastantes de las sesiones, en el cinematógrafo (principalmente evasión y liberación)

Público analfabeto que no podía seguir los carteles que explicaban la acción (como si no hubiera narradores o explicadores de películas), deseo de aprovechar las ventajas del género que le sirve de antecesor (considerando que el cine es continuación de la zarzuela, algo muy discutible), posibilidad de superar en realismo a las zarzuelas representadas gracias a los rodajes en exteriores, los extras, el espacio natural, etc. Julio Arce dice de estas adaptaciones de zarzuelas que "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."

Carmen de Burgos, "Colombine". Confidencias de artistas, Madrid, Sociedad Española de Librería, 1917(?), pag. 193-194

Aparentemente se trataba de un fonógrafo acoplado a una cámara tomavistas, de tal forma que imagen y sonido eran recogidos simultáneamente. A este sistema, desarrollado en España a partir de otras patentes francesas, se le llamó 'Cronomascop'.

El inventor José Salvador Roperó (?-1914) creó un interesante sistema de combinación de cine y fonógrafo, el cinefono, antecedente del Vitaphone norteamericano, que no se llegó a extender por falta de capital.

Incluso la decoración de los escenarios reproducía con enorme fidelidad el lugar de la escena. El sistema se basaba en una sincronización muy cuidada y con varios fonógrafos distintos funcionando al mismo tiempo para garantizar la continuidad de la música y su volumen sonoro.

Revista "El Cine", año IV nº 169 (10.04.1915)

Otro experimento es el Phonofilm de Lee de Forest con el que se filmó "En confesionario" (1929) donde Ramper hace uno de sus famosos monólogos.