

OLARTE MARTÍNEZ, Matilde: "El cine musical español: bases para su estudio". *Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión*. Barcelona, Universitat Ramon Llull, 2013, pp. 13-22. [ISBN 978-84-936959-7-2]

Título: "El cine musical español: bases para su estudio"

English headline: "Spanish Musical Film: Basis for its study"

Resumen:

Hasta el momento son escasos los estudio del cine musical español centrados en el contexto mundial en que se desarrolló, comparándolo con el cine norteamericano y europeo del momento, quizá pensando que el aislamiento forzoso del país nos determinaba a una autodefinición de la "españolada" como *cantus firmus* de los exitosos musicales estrenados en nuestro país durante varias décadas. Los estudios del cine musical español se han centrado en aspectos como la transición histórica del ambiente cultural de la II República a la larga Dictadura franquista; en la importancia de las canciones populares que dichas películas difundían a través de la radio, las partituras que se difundían en baratas ediciones y los primeros discos *singles* que se comercializaron; y, sobre todo, en los cantantes protagonistas, analizándolos como modelos identitarios de los cambios políticos y sociales de los años que vivieron, con unos repertorios transformados camaleónicamente según los dictados de la moda y los gustos personales y comerciales de los directores de esas películas. Proponemos un análisis de los principales números musicales de estas películas españolas más allá de la bata de lunares y el clavel rojo con que muchas veces se resumen estas producciones musicales cinematográficas.

Abstract:

Until now there are few studies of Spanish musical film focusing on the world in which developed and compared with European and American cinema of the moment, perhaps thinking that the isolation of the country forced us to a self-determined the "españolada" as *cantus firmus* of the hit musical premiered in our country for decades. The Spanish musical film studies have focused on issues such as the cultural historical transition of the Second Republic to the long Franco dictatorship, the importance of popular songs that such films disseminated through radio, scores that were broadcast in cheap editions and the first records singles were sold, and, above all, in the singing actors, analyzing them as identity models of political and social changes of the years that lived with chameleonic transformed repertoires according to the dictates of fashion and business and personal tastes of the directors of these films. Our proposal is an analysis of the main musical numbers of these Spanish films beyond the polka dots gown and red carnation often summarizes these films.

Palabras clave:

Cine musical
Música en el cine español
Canción popular española
Coreografía

Key words:

Musical Film
Music in the Spanish film
Spanish popular song

Choreography

Nombre, institución datos del contacto del autor: Matilde Olarte Martínez, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Salamanca, mom@usal.es. La autora forma parte del grupo de investigación *Cultura i audiovisual* de la Facultat de Ciències de la Comunicació, Blanquerna, Universitat Ramon Llull.

¿Podemos hablar de un periodo clásico del cine musical español, como se habla del musical clásico norteamericano? ¿Identificamos, en el cine español, musicales clásicos con actuaciones de las folclóricas de moda en películas taquilleras? ¿Hemos contado –y contamos- con grandes compositores españoles de canciones para películas musicales? Estas preguntas van a ser la columna vertebral de este artículo, que bajo el epígrafe de bases para el estudio del cine musical español, pretende ser una exposición de hechos objetivos que encuadren el trabajo conjunto de músicos y directores de cine a lo largo de tantas décadas en España de películas musicales.

Musical clásico *made in Spain*

Por musical clásico se entiende las producciones norteamericanas realizadas en el periodo 1927 a 1960. Los primeros musicales americanos que se rodaron en cine procedían del teatro musical de Broadway, donde habían triunfado las comedias musicales, como forma teatral autónoma y original, con el elemento esencial de las canciones los cuatro grandes compositores americanos: Jerome Kern, Cole Porter, Irving Berlin y George Gershwin; el lenguaje musical seguía los patrones rítmicos y melódicos del *swing* o el *jazz*, con una orquestación muy acorde con esta estructura interna¹.

En estas primeras producciones de musicales tipo *show musical*, las actuaciones de los protagonistas se justifican en el guión porque la *performance* es meta-narrativa y sus números musicales son argumentales. Los cantantes implementan su alteridad dentro y fuera del escenario y hacen que sea máxima la credibilidad del número musical.

Según estos parámetros definidos de manera absoluta, no encontramos una tipología común a los primeros ejemplos de musical clásico norteamericano que acabamos de

¹ Cfr. al respecto Olarte 2005.

describir, comparándolo con las producciones españolas que se estrenan antes de la guerra civil. En el cine español producido durante la II República siempre se habla de los musicales resaltando sus directores (Florián Rey o Benito Perojo) y sus protagonistas (Imperio Argentina, Miguel Ligeró, Estrellita Castro o Concha Piquer); nos son desconocidos los autores de las canciones de estas películas (al contrario de las composiciones de Porter, Berlin, Kern o Gershwin). Pero, comparten con los musicales norteamericanos, sus orígenes en el teatro musical; unos, en la opereta y en las producciones teatrales de Broadway; otros, en formas musicales populares españolas como la zarzuela, la copla o géneros ínfimos como el cuplé.

Esta dualidad en sus orígenes se puede traspasar a los números musicales. En ambas producciones tenemos una simbiosis de música, coreografía y escenarios, que se adapta a la tipología de un número musical de *show*.

Un error que se ha ido repitiendo sucesivamente en estudios cinematográficos pero no musicales de las películas musicales españolas de estos años es definirlos como modelos antagónicos del musical clásico norteamericano. La falta de perspectiva y contextualización en el número musical, la esencia de este género, nos ha llevado a no ver la importancia de la canción popular y su construcción melódica como el eje sobre el que gira el número musical metatextual, que se implica directamente en la audibilidad de los sentimientos de los protagonistas, ya que esta música expresiva pasa de meramente descriptiva a narrativa, haciendo que el espectador se comprometa interiormente a que se resuelvan los conflictos interiores y/o exteriores de la cantante, protagonista de dicho número musical. Por eso, considero que tiene la misma fuerza y sofisticación musical cualquiera de los números musicales legendarios de Porter en sus primeras películas musicales, que la secuencia de *Nobleza baturra* (1935) donde la protagonista es ultrajada y el único diálogo son las coplas populares armonizadas por Kurt Schindler en una obra coral de claro lenguaje neoclasicista, cantadas simultáneamente por todo el pueblo al paso de Imperio Argentina por la plaza mayor².

Por eso, afirmamos que sí que existe un primer musical clásico *made in Spain*, ya que lo definitorio del género no es el *glamour* del vestuario ni el *claque* de la coreografía, sino la solidez de un número musical que se afianza al vertebrarse con el argumento.

² Cfr. para más información de los números musicales de esta película el artículo en prensa “Creaciones musicales en las primeras producciones cinematográficas: las composiciones incidentales de Kurt Schindler”, del VII Simposio Internacional *La creación musical en la banda sonora*, organizado por la Universidad de Oviedo del 13 al 14 de diciembre 2012.

Éxito comercial de las composiciones cancionísticas folclóricas y *pop*

Desde el momento en que surge, en los estudios sobre el cine español, una tipología de cine de folclóricas, todos vemos la gran cantidad de canciones populares con aires folclóricos que aparecieron en películas musicales antes y después de la guerra civil. Pero perdemos la perspectiva de otra gran tipología de canciones que no entran dentro de esos parámetros y que van a hacer famosos a sus compositores: las canciones *pop*³. El cine musical de los años 50 ya incorpora un repertorio considerable de esta tipología de canciones, que irá en desarrollo creciente a lo largo de las dos próximas décadas, en consonancia con los gustos internacionales de la época.

Identificamos, en el cine español, musicales clásicos con actuaciones de las folclóricas de moda; desde las primeras protagonistas de los años 30, ya citadas, hasta las estrellas de los años 40 y 50 como Juanita Reina, Lola Flores, Antonio Molina, Sara Montiel, Paquita Rico, Luis Mariano, Marifé de Triana, Marujita Díaz o Carmen Sevilla. Algunas de ellas seguirán en el cine de los años 60 y 70 adaptándose a las canciones de moda del momento y a las características del cine de la transición, pero los números musicales seguirán con una estructura básica similar a las canciones que las hicieron famosas.

Dos elementos comerciales vertebran estas producciones musicales posteriores a la guerra civil española, que a su vez van a condicionar la principal tipología de cine de folclóricas con que se definen estas películas musicales: la productora Hispano Film-Produktion y el mercado hispanoamericano.

Por una parte, las productoras españolas localizadas en ciudades en poder del bando sublevado, sin medios técnicos para poder hacer buenas películas, y con los estudios de Madrid, Barcelona y Valencia en zona republicana y posteriormente completamente destruidos por los bombardeos de los aviones aliados, buscan ayuda del exterior. En marzo de 1937 se registra en la Cámara de comercio de Berlín la empresa cinematográfica Hispano Film-Produktion⁴, dirigida por Johann Wenzel Ther, miembro

³ Cfr. al respecto los datos concretos en el reciente artículo de Paloma Otaola (2012). “La música *pop* en la España franquista: *rock*, *ye-ye* y *beat* en la primera mitad de los años 1960” *ILCEA*, 16. Disponible en: <http://ilcea.revues.org/index1421.html>. Consultado el 13 de enero de 2013.

⁴ Cfr. los datos recientes de Marta Muñoz Aunión en sus dos artículos: “La propaganda del Alzamiento y su gestión desde el Partido nacional socialista alemán”, del X Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y Formas de*

del Partido Nazi y presente en las actividades cinematográficas españolas desde los años 30. En julio de 1937, en pleno conflicto bélico español, se crea la distribuidora Cinematografía Nacional S.A, en cuyo consejo de administración está Florián Rey (el marido de Imperio Argentina), y que centra su actividad en películas y documentales bélicos y películas de ficción, sobre todo musicales donde actúan las estrellas del momento: *Carmen la de Triana* (1938, Imperio Argentina) y *La canción de Aixa* (1939, Imperio Argentina) de Florián Rey; *El barbero de Sevilla* (1938, Estrellita Castro), *Suspiros de España* (idem) y *Mariquilla Terremoto* (idem) de Benito Perojo.

Por otra parte, un elemento importante de caracterización del musical en estos años fue su difusión en Hispanoamérica, que fue el camino necesario para evitar el hundimiento en la profunda crisis económica de un país recién salido de una guerra civil y que ve que los países vecinos se internan en una terrible II Guerra Mundial. Gracias al camino que habían abierto en la década de los 40 las películas musicales de las dos estrellas antes citadas (I. Argentina y E. Castro), en los años 50 los países de habla hispana siguieron siendo un gran mercado de éxito comercial para los musicales de Sara Montiel, Paquita Rico y Lola Flores, que compaginaban las películas con las giras de sus actuaciones en las principales ciudades de esos países. Por eso en los años 60 el triunfo de películas de niñas prodigio españolas y su éxito como películas taquilleras se explica por el camino abierto por las cantantes consagradas. No podemos entender este éxito sin recordar el forzoso aislamiento que los países del bloque aliado sometían a la España de la dictadura franquista después de su posicionamiento durante la II Guerra Mundial; estas dos décadas nos alejan del mercado norteamericano, por lo que los intereses económicos de las productoras giran necesariamente hacia los países de habla hispana. Pero con la llegada del aperturismo tendremos a Marisol actuando en el popular programa televisivo norteamericano *The Ed Sullivan Show*, y a las hermanas Pili y Mili imitando la coreografía de *West Side Story* en sus películas, grandes éxitos de taquilla mexicana⁵.

Para cerrar este apartado, no podemos menos de preguntarnos, ¿por qué los productores españoles escogieron números musicales protagonizados por cantantes folclóricas de

representación, organizado por la Universidad de Cantabria en Santander el 16 y 17 de setiembre de 2010. Disponible en:

<http://www.unican.es/NR/ronlyres/0000e15c/gfuvvgvcyqhyphkyocjuszytqknttnwj/MartaMu%C3%B1ozLapropagandadelAlzamientoysugesti%C3%B3ndesdeelPartidonacionalsocialistaaleman.pdf>. Consultado el 13 de enero de 2013. Y “El cine español según Goebbels: apuntes sobre la versión alemana de Carmen, la de Triana” en Gómez Baquero, L y Sánchez Salas, D (Eds.): *El espíritu del caos. Representación y recepción de las imágenes durante el franquismo*. Madrid: Editorial Ocho y Medio. Madrid, 2009, pp. 21-

62.

⁵ Cfr. Olarte (2011).

moda para lanzar sus películas? Para algunos investigadores este hecho se debe al intento de “popularizar” el cine sonoro en sus comienzos de los años 30, pasando en la dictadura franquista al intento de manipular la canción popular como medio de difusión de “lo nacional”. Me parece que los intereses comerciales primaron sobre los ideológicos, simplemente porque, antes y después, los directores, las protagonistas, las productoras (recordemos el caso de CIFESA antes y después de la guerra civil) eran los mismos; sabiendo que una película musical donde brillaban números musicales de *show*, ni siquiera integrados, interpretados por las cantantes que ya habían triunfado con sus repertorios, la seguridad del éxito económico determinaba el producto final; la poca experimentación de estos años, los *remakes* sucesivos de obras literarias (o la clonación hasta el aburrimiento de *La hermana San Sulpicio*, *Morena clara*, *La hija de Juan Simón*, *Nobleza baturra...*), la falta de medios técnicos apropiados (los micrófonos estáticos impedían el dinamismo de las escenas) se deben imputar a las personas que hicieron negocio con esta tipología de cine musical, no a la viveza del género en sí mismo.

Los grandes compositores españoles de canciones insertadas en películas musicales

Gracias a los últimos trabajos de investigación contamos en la actualidad con numerosos datos sobre la composición, la producción y la adaptación cinematográfica de las canciones que tuvieron mucho éxito comercial, lo que nos permite la salida del anonimato de los compositores de las canciones emblemáticas de las películas musicales de estas décadas.

Gracias al análisis de los guiones musicales, de las particellas con las canciones o *playbacks*, de las orquestaciones de los números bailables y de la música de fondo, son numerosos los detalles sobre la elaboración de la música de cine compuesta por los prolíficos autores Juan Quintero Muñoz y Augusto Algueró Dasca para las películas musicales que se popularizarán durante los años 40, 50 y 60⁶. El exhaustivo análisis hecho por los autores de dichos trabajos nos proporcionan un trabajo metodológico imprescindible para empezar a hablar de cómo se trabajaban la música y las canciones

⁶ Las tesis doctorales de los profesores universitarios Joaquín López González sobre Juan Quintero y Sofía López Hernández sobre Augusto Algueró se encuentran disponibles para todos los investigadores en los repositorios de las bibliotecas virtuales de sus universidades (Granada y Complutense de Madrid, respectivamente).

insertadas en las películas; la confrontación de los bloques musicales numerados por el propio compositor con las partituras (conservadas en su mayoría por la familia de dichos músicos) originales y orquestadas, nos permiten una reflexión sobre la magnífica estructuración del número musical integrado en la acción, a la manera de los musicales clásicos norteamericanos de esos años. En palabras del propio Algueró,

“Yo trabajaba siempre los originales, que son los estrechitos. Cada uno de esos son un mes o dos de trabajo. Están todos a lápiz. Hacía los originales, con los bloques, y hacía observaciones. Y ya cuando llegaba el momento de la verdad, lo pasaba a partituras de orquesta, que son las grandes. En los originales no falta ni una nota en el *score*. (...) A la hora de hacer los originales tan exhaustivamente, si no hubiese podido hacer la orquesta, me la podía haber hecho cualquiera. Pero lo hacía yo y anotaba para mí mismo todos los datos que en aquel momento se me ocurrían, porque cuando la cogías luego ya de seis meses en América, por ejemplo, ya ni te acuerdas⁷”.

Ya ha llegado el momento de hablar de creadores de canciones de musicales “clásicos” españoles de la misma forma que hablamos de los repertorios de los cuatro grandes norteamericanos ya citados. La construcción clásica de estas canciones girarán en formas estróficas, estructuras internas clásicas ABA y sus múltiples variaciones, con orquestaciones expresivas según la demanda que cada película musical exija. Los números musicales, aunque algunas veces sean números de *show*, se encuentran integrados en la acción, ya que existe una conexión entre lo que sucede en el escenario y las circunstancias de los personajes, lo que da realidad y protagonismo al número; y ha hecho posible que las canciones allí interpretadas hayan dado validez y popularidad a sus compositores.

Una consideración final: un ejemplo práctico actual

No queremos dejar estas páginas de revisión del género del cine musical español sin abrir un debate, entre los investigadores que trabajan las películas musicales, acerca de la importancia del número musical en la actualidad como elemento recurrente en la

⁷ Cfr. López Hernández (2012), pp. 40-41.

comedia; cada día comprobamos el fenómeno mediático en el que estamos inmersos, a nivel español, europeo y prácticamente mundial: la creación de identidades protagonistas a través de programas televisivos. En concreto, esta identidad la vamos a analizar bajo el fenómeno de las niñas prodigio, que tuvo su apogeo en el cine español de los 60 de la mano de pequeñas “artistas” como Marisol, Rocío Durcal o Pili-Mili; recientemente, gracias a los concursos de captación de grandes prodigios infantiles, se nos presentan pequeños intérpretes que, merced a compañías discográficas y a variados intereses comerciales, pasan del anonimato a ocupar mucho espacio de la franja horaria televisiva y no menos páginas de variadas revistas. Lejos están los años de los programas infantiles e inofensivos de Teresa Rabal; desde que *Bravo Bravísimo* o *Gente menuda* pusieran las bases para que una niña como M^a Isabel desafiara en Eurovisión con su “Antes muerta que sencilla, ¡ay qué sencilla!”, se suceden estos programas hasta nuestros días, citando como ejemplo al locutor andaluz Juan y Medio que ha captó luego a la niña prodigio María Carrasco. O el caso de Ana Mena, la protagonista infantil de la miniserie sobre *Marisol* (2010), ganadora del *My Camp Rock 2* con el tema “Voy a Brillar”⁸.

De la mano de un número musical de la citada protagonista M^a Isabel, en la película *Ángeles SA.*, vamos a ver cómo se crea una identidad femenina española (más en concreto, españolísima, con tintes andaluces), cuyas raíces están en las populares cantantes infantiles de los años 60, pero bajo distintos prismas televisivos de los años 70, lo que hace que dicho número musical tenga una identidad propia y permita ser analizado como un referente artístico-musical de la cultura popular actual.

Esta película, estrenada en el 2007, nos presenta una estructura tripartita, con una trama sencilla y final feliz. Hay que decir en su defensa que, aunque no haya tenido grandes críticas, las actuaciones de los protagonistas son correctas, y los números musicales de M^a Isabel, siempre integrados, responden a una estética colorista y bien determinada. De todas las canciones que salen a lo largo de la película, nos vamos a detener en la única actuación no diegética de M^a Isabel: “Yo quiero ángeles, angelitos buenos”, donde vemos este juego de identidades tan interesante.

⁸Ver el videoclip completo en <http://www.youtube.com/watch?v=5sZqUsk0Pg0>. Consultado el 13 de enero de 2013.

El número musical se encuadra, argumentalmente, en la pregunta: “¿Cómo serán las casas de los angelitos?”⁹, que el padre de M^a Isabel se hace a sí mismo, en un viaje de negocios a China (donde va, por encargo de su empresa, a comprar varios miles de angelitos para venderlos como coleccionables). Es una pregunta que, prodigiosamente, se la responde su hija, que se ha quedado en su casa y que, como en un *flash-forward*, se adelanta en tiempo real al escenario de la siguiente secuencia: el cielo, a donde su padre va a ir a parar después del accidente de su avión.

Este número musical está protagonizado por M^a Isabel, que capitanea un coro de ángeles de diversos sexos y razas, al frente del arcángel Gabriel. Como ya hemos indicado, se articula en torno a la canción “Yo quiero ángeles, angelitos buenos”¹⁰, con dos estrofas y un estribillo recurrente que baila la protagonista en rumba-pop; un elemento intercultural curioso es que, argumentalmente, al espectador no se le explica el prodigio de que, en una familia madrileña, de acento castizo, la niña hable con el gracejo andaluz... Volviendo a la secuencia, esta canción, compuesta de estrofas y estribillo, nos describen el lugar que se está imaginando su padre, para desarrollar los siguientes coleccionables de su editorial:

Aquí en el cielo está la cosa muy difícil. /Que la vivienda, dice San Pedro, / que sigue en crisis. /Aquí las calles son de lunares y caramelo, /y las farolas son dos luceros.

Aquí en el cielo los autobuses los lleva el viento, / y mira niño no hay quien aparque / cerca del centro. / Aquí los puentes son infinitos y /cruzan los mares, y las barquitas /son de corales

(Estribillo) Yo quiero ángeles, angelitos buenos, /que siembran de amor el aire y /buscan casa en el cielo. (Bis)

Hay casas que son muy altas, / casas modernas y de colores / Hay casas con mucha guasa y / otras que tienen grandes balcones. /Pero lo que no debe faltar / son muchas flores son muchas flores / son muchas flores!!! / Yo, yo, yo.
(Estribillo)

Este número musical integrado se desarrolla con una estética televisiva española típica de los programas de los años 70 de Valerio Lazarov y Augusto Algueró. Los contenidos

⁹Ver esta secuencia completa en <http://www.youtube.com/watch?v=1WBnp7AIN5Q>. Consultado el 13 de enero de 2013.

¹⁰ Cfr. el texto en <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1296789>. Consultado el 13 de enero de 2013

textuales hacen un juego divertido de identidades, ya que bajo los fondos de transparencias de animación, que responden a las “realidades” que nos describe la canción, aparecen respondiendo a la pregunta tanto por los interlocutores “reales”, M^a Isabel y los componentes del coro mixto celestial, como el propio interlocutor “irreal”, su padre, que participa en la coreografía en un segundo plano, pero se integra como protagonista en las diapositivas de colores; el estribillo le da un papel preponderante, con largos primeros planos, a M^a Isabel, seguida en segundo plano por el coro alineado en pirámide, a la manera de los musicales clásicos hollywoodienses.

Esta secuencia de estética *kitsch*, en un escenario de azul-cielo y un suelo de nubes blancas algodonadas, que contrasta los decorados de animación grabados con un filtro de cámara que transforma todos los colores en tonalidades crema cálidos, con el vestuario de los protagonistas: M^a Isabel (de lunares, como buena andaluza, pero en traje corto y en tonos claros), el coro de bailarines profesionales vestidos de blanco riguroso (con sus correspondientes alas enormes), el arcángel Gabriel (también de blanco, de los pies a la cabeza, incluida una melena blanca blanquísima) y su padre vestido de blanco de marino (no de marinero...).

Tanto por la formación coreográfica como por los contrastes de vestuario, nos encontramos con una estética con un claro referente artístico-musical que se basan en las producciones televisivas del realizador rumano Valerio Lazarov y de su ballet Zoom TVE, que contaba con la dirección musical del famoso compositor ya citado Augusto Algueró. Si comparamos estas dos coreografías, vemos que un elemento común presente en ambas es la estética colorista de grandes trazos de color y subrayados musicales *mickey-mousing*, donde las estrofas se enfatizan tanto por los movimientos de los artistas como por sus pasos sincronizados. Basta comparar el programa la sintonía de cabecera y su correspondiente coreografía *¡Señoras y señores!*, en ambas prima la estética sobre los contenidos, y la formación coreográfica de la canción “Apoteosis”¹¹ es idéntica a la que ilustra el estribillo “Yo quiero ángeles” de *Ángeles SA*. Este análisis comparativo demuestra los puntos fundamentales de la estética *lazarovriana*, que tanto influyó en los programas de la televisión española desde los últimos años de la década de los 60 hasta la actualidad; ahondando en este juego de identidades y en estas

¹¹ Nos referimos a las distintas versiones de la canción “Es la hora de la apoteosis a la española, ¡olé!” de este programa, tanto en su visionado blanco y negro como a la de color. *Cfr.* Estas diferentes versiones en:

http://www.youtube.com/watch?v=Ga5_HbimzX8,

<http://www.youtube.com/watch?v=j9L7jKpAsXI&feature=related>,

http://www.youtube.com/watch?v=KKTlcrWt_dA. Consultados el 13 de enero de 2013.

influencias, baste señalar que Lazarov ha sido el fundador de la productora Prime Time Communications, que estrenó en el 2001 el programa *Pequeños grandes genios*, que lo dirigió durante dos años, y donde se descubrieron “talentos” de la canción (como es el caso de M^a Isabel, años más tarde), y ha colaborado estrechamente en el programa *Operación Triunfo*.

Con el análisis de este número musical, nos encontramos con una estética “bisagra”, un elemento unificador pero diferenciado intrínsecamente de dos realidades representativas del cambio social y cultural del final de la dictadura franquista, donde el cine y la televisión tuvieron un claro papel protagonista. Por una parte, nos encontramos con el elemento más reaccionario a cualquier cambio, un rasgo identitario cultural español, la canción aflamencada protagonizada por niñas prodigio, el elemento más popular de las películas musicales españolas que simbolizaban la “españolada”, centrada en la atracción de la protagonista pasando de largo por su autoría, y que ya era muy tardío para enarbolarse a finales de los años 60 como el “no-al-cambio”. Por otra parte, descubrimos la estética *lazarovriana* característica de los primeros programas televisivos españoles que daban un giro de 180 grados a lo anterior y apostaban por el aperturismo y la innovación, con fuertes ritmos y coreografías contemporáneas que abrían un nuevo campo a compositores de música incidental, y que se desarrollaría con profundidad a lo largo de los siguientes años.

Con estas líneas hemos pretendido que el cine musical español sea visto y analizado más allá de la bata de lunares y el clavel rojo con que muchas veces se resumen y simplifican estas producciones musicales cinematográficas *made in Spain*.

Bibliografía

Andrés Baylón, S. de (2009). “¡Glorioso Technicolor!, ¡Impactante Cinemascope!, ¡Sonido Estereofónico!: Cole Porter y el cine”. En: Olarte, M. (ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, p. 475-94.

Altman, R. (1987). *The American Film Musical*. Bloomington: Indiana University Press.

Arce, J. (2012). "Singin' in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe". En: Viñuela Suárez, E.; Fraile Prieto, T. (eds.) *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Sevilla: Arcibel Editores, p. 347-58.

Block, G. (2008). "The melody (and the words) linger on: American musical comedies of the 1920s and 1930s". En: Everett, W. A.; Laird, P. R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, p. 103-25.

Bonaddio, F. (2004). "Dressing as foreigners: historical and musical dramas of the early Franco period". En: A. Lázaro Reboll; A. Willis (eds) *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, p. 24-39.

Evans, P. W. (2004). "Marisol: the Spanish Cinderella". En: A. Lázaro Reboll; A. Willis (eds) *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, p. 129-41.

Everett, W. A. (2004). *The Musical: A Research and Information Guide*. New York, London: Routledge.

Feuer, J. (1992). *El musical de Hollywood*. Barcelona: Verdoux.

Gäzl, K. (1997). *The Musical: A Concise History*. Boston: Northeastern University Press.

Herzog, A. (2010). *Dreams of Difference. Songs of the Same. The Musical Moment in Film*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Knapp, R. (2006). *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press.

Laird, P. R. (2008). "Choreographers, directors and the fully integrated musical". En: Everett, W. A.; Laird, P. R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical*, 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, p. 220-33.

López González, J. (2009). "Música y cine en la España del Franquismo: el compositor Juan Quintero Muñoz" (Tesis doctoral, Universidad de Granada).

López Hernández, S. (2012). "Las composiciones cinematográficas de Augusto Algueró. Análisis musical y estilo compositivo" (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

McMillin, S. (2006). *The Musical as Drama*. Princeton: Princeton University Press.

Olarte Martínez, M. (2002). "La música incidental en el cine y el teatro". En: Banús, E. (ed.) *El legado musical del s. XX*. Pamplona, EUNSA, 2002, p. 151-79.

Olarte Martínez, M. (2005). "El género del musical y la utilización de sus melodías con fines expresivos. En: Olarte, M. (ed.) *La Música en los medios audiovisuales*. Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2005, p. 101-18

Olarte Martínez, M. (2009). "La inserción del número musical como elemento recurrente en las películas: ¿una nueva tipología *nowadays musical*?". En: Olarte, M. (ed.) *Reflexiones en torno a la música y la imagen desde la musicología española*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, p. 495-520.

Olarte Martínez, M. (2011). "¿Vuelve la españolada? Construcción de una identidad de género a través del número musical de la "niña prodigio". En: Ruiz San Miguel, j.; Sauret Guerrero, T.; Gómez Gómez, a. J. (coord.) *El cine español. Arte, industria y patrimonio cultural*. Madrid: Ministerio de Cultura, p. 105-116.

Olarte Martínez, M. (2012). "El protagonismo femenino-masculino en los musicales de Fred Astaire y Gene Kelly: vigencia y actualidad". En: Sala, M. (ed.) *From Stage to Screen*. Turnhout: Brepols Publishers, p. 197-212.

Prece, P.; Everett, W. A. (2008). "The megamusical: the creation, internationalisation and impact of a genre". En: Everett, W. A.; Laird, P. R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical, 2nd ed.* Cambridge: Cambridge University Press, p. 250-69.

Sternfeld, J. (2006). *The Megamusical*. Bloomington: Indiana University Press.

Sternfeld, J. (2008). "Revisiting classic musicals: revivals, films, television and recordings". En: Everett, W. A.; Laird, P. R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical, 2nd ed.* (325-39). Cambridge: Cambridge University Press.

Wood, E. (2004). "From rags to riches: the ideology of stardom in folkloric musical comedy films of the late 1930s and 1940s". En: A. Lázaro Reboll; A. Willis (eds) *Spanish Popular Cinema*. Manchester, Manchester University Press, p. 40-59.

Wood, E. (2012). *White Gypsies. Race and Stardom in Spanish Musicals*. Minnesota, Minnesota University Press.

Wood, G. (2008). "Why do they start to sing and dance all of a sudden? Examining the film musical". En: Everett, W. A.; Laird, P. R. (eds.) *The Cambridge Companion to the Musical, 2nd ed.* (305-24). Cambridge: Cambridge University Press.