

## ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!: CUANDO FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ CREÓ UNA ZARZUELA

### ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!: WHEN FERNANDO FERNÁN-GÓMEZ CREATED A ZARZUELA

MANUEL LAGOS GISMERO  
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) / ICCMU  
manuellagosg@gmail.com  
mlagos18@alumno.uned.es

Fecha de recepción: 27-04-2020  
Fecha de aceptación: 22-06-2020

#### RESUMEN

La zarzuela siempre ha ocupado un lugar especial y señalado en la vida del cine español, desde los inicios de este; curiosamente en la etapa del cine mudo, coincidiendo con el esplendor del teatro lírico, son diversas las adaptaciones de grandes títulos del género a la gran pantalla. Pero existe una zarzuela que nace pensada para el cine y no para su representación escénica: *¡Bruja, más que bruja!*

Una película creada, dirigida y estrenada en 1977 por uno de nuestros más polifacéticos creadores, Fernando Fernán-Gómez, junto al compositor Carmelo Bernaola y al guionista Pedro Beltrán. Una creación artística que constituye un incuestionable hito cinematográfico y que a través de su estudio aportará importante información sobre la evolución de nuestra zarzuela en relación con la historia de nuestro cine musical.

PALABRAS CLAVE: zarzuela; teatro musical; cine musical; Fernando Fernán-Gómez

#### ABSTRACT

Zarzuela has always occupied a special and important place in the life of Spanish cinema, since its beginnings; curiously, in the silent film stage, coinciding with the splendor

of lyrical theater, there are various adaptations of great titles of the genre to the big screen. But there is a zarzuela that was created for the cinema and not for its stage performance: *¡Bruja, más que bruja!*

Created and directed in 1977 by one of our most versatile creators, Fernando Fernán-Gómez, together with the composer Carmelo Bernaola and the screenwriter Pedro Beltrán, it is a film that constitutes an unquestionable cinematographic milestone. Through this article we will obtain important information about the evolution of our zarzuela in relation to the history of Spanish musical cinema.

KEY WORDS: zarzuela; theatre; musicals; Fernando Fernán-Gómez

El próximo 28 de agosto de 2021 se cumplirá el centenario del nacimiento de Fernando Fernán-Gómez, queremos sumarnos a esta conmemoración recuperando una de sus películas más queridas por el autor y menos conocidas e investigadas: *¡Bruja, más que bruja!* Esta película estrenada en 1977 es una zarzuela que nace para el cine en vez de hacerlo para el teatro, como venía siendo el camino habitual de la creación lírica, y que aporta con su estreno, nuevas características formales, claves para la evolución del teatro y del cine musical español. La recuperación de *¡Bruja, más que bruja!* amplía y mejora nuestros conocimientos sobre la historia de nuestro cine y de nuestro teatro lírico.

## 1. ZARZUELA Y CINE, UN CAMINO DE IDA Y VUELTA

El cine y los autores de zarzuela siempre han mantenido una estrecha relación desde los inicios del cinematógrafo en España, es este un periodo histórico que goza ya de una extensa y buena bibliografía (ARCE, 1996). No deja de resultar curioso que «uno de los fenómenos más peculiares del cine español de los años veinte fue la proliferación de zarzuelas mudas. [...] las películas basadas en zarzuelas se diseñaron teniendo en cuenta su acompañamiento musical.» (BERRIATÚA, 2002: 211-213), así se producen éxitos como el estreno de *Frivolinas*, película dirigida por Arturo Carballo en 1926, pero antes encontramos nitratos como *La Dolores* (1908) de Enrique Jiménez y Fructuoso Gelabert (ROMERO, 1991: 6), y títulos sobre otras zarzuelas célebres como *Carceleras* (1922), *Rosario, la cortijera* (1923), *Curro Vargas* (1923) y *El pobre Valbuena* (1926) dirigidas por José Buchs, *Alma de Dios* (1923) de Manuel Noriega, *La bejarana* (1925) de Eusebio Fernández Ardavín, *La revoltosa* (1924) y *Gigantes y cabezudos* (1925) de Florián Rey, *Moros y cristianos* (1926) dirigida por su propio autor, Maximiliano Thous.

Estos títulos citados, entre otros muchos cuyas imágenes no se conservan (MARTÍNEZ Y AMOR, 1991: 10-44), nos dan idea de la estrecha relación existente entre zarzuela y cine, desde el comienzo de este. Después, con la incorporación del elemento sonoro, los primeros títulos de este nuevo formato de cine se relacionan de nuevo, directamente, con los grandes éxitos de la zarzuela, en concreto con títulos que hoy se consideran del repertorio, tales

como los éxitos históricos de *La verbena de la Paloma* (1935) dirigida por Benito Perojo<sup>1</sup> o *La reina mora* (1936) dirigida por Eusebio Fernández Ardavín, siendo estos los ejemplos más significativos, tanto por su calidad artística como por su recepción en el público. Existen otras excepciones, como el curioso caso de *Carceleras*<sup>2</sup> (1932) dirigida por José Buchs, tanto como película muda, ya citada, como sonora, que fueron grandes éxitos en su momento pero no se han mantenido en el repertorio actual del teatro lírico.

La historia del cine musical español va mucho más allá de la adaptación de zarzuelas, incorporando títulos de películas que no tuvieron relación directa con la zarzuela, aunque fueran variantes de esta, como ocurre con el cine folclórico y las obras basadas en el teatro de Antonio Quintero y de Rafael de León, donde el flamenco y la copla encontraron su mejor ámbito de desarrollo. Esta evolución de la canción española llevará en el cine a ejemplos posteriores tan sublimes como *La Lola se va a los puertos* (1947) dirigida por Juan de Orduña y *Duende y misterio del flamenco* (1952) dirigida por Edgar Neville.

La película sobre la que vamos a centrar nuestra investigación, *¡Bruja, más que bruja!*, se encuadra en los parámetros del género grande de la zarzuela, frente a las características del género chico y del sainete. De hecho, el género chico y en especial Carlos Arniches, van a lanzar una poderosa y alargada sombra en el cine; van a ser las coordenadas morfológicas del género chico, más que las propias del grande, las que desde Segundo de Chomón hasta Pedro Almodóvar, pasando por Buñuel<sup>3</sup>, Neville, Berlanga, Ferreri, Forqué, Bardem y Alex de la Iglesia, impregnarán los mejores títulos de la filmografía española (RÍOS CARRATALÁ, 2002: 247-261). Es aquí indiscutible la importancia de un guionista como Rafael Azcona<sup>4</sup>, cuyos guiones cinematográficos hubieran sido interesantísimas obras de teatro que podrían haber servido como base para zarzuelas, y que los compositores del momento hubieran podido componer música para las situaciones escénicas por él ideadas. Habría sido este un interesante camino para la evolución y renovación de la zarzuela, ya que estaríamos ante un escritor de zarzuela en potencia.

Tal y como hemos apuntado anteriormente, *¡Bruja, más que bruja!*, se encuadra en las características formales del género grande. Literariamente la zarzuela grande parte de los géneros dramáticos vigentes en el teatro romántico y postromántico «puesto que los libretistas eran los mismos dramaturgos que estrenaban las obras de teatro no lírico» (ESPÍN TEMPLADO, 1996: 57) y queda definida y delimitada como sigue:

*Es una zarzuela en tres actos, con la misma extensión de una ópera italiana, pero definible por otros elementos estructurales: presencia de un preludio en vez de obertura; importancia de los coros; uso de unos quince números poliseccionales de música, cada uno de ellos con varias partes en las que cambian el tiempo, ritmo y a veces la tonalidad; uso de frecuentes concertan-*

<sup>1</sup> José Buchs estrenó antes una versión muda de *La verbena de la Paloma* (1921).

<sup>2</sup> *Las carceleras*, drama lírico en un acto y tres cuadros de Ricardo Rodríguez Flores, música de Vicente Peydró Díez. Teatro de la Princesa de Valencia, 1 de febrero de 1901. Su éxito fue tal que en 1907 se estrenó una continuación de la trama argumental con los mismos autores: *Rejas y votos*.

<sup>3</sup> Sin ir más lejos, Luis Buñuel llevó a cabo dos películas sobre la zarzuela de Carlos Arniches, con música de Jacinto Guerrero, *Don Quintín el amargao*; una realizada en España y otra en su exilio mexicano.

<sup>4</sup> Entre sus célebres guiones destacamos *El pisito*, *Plácido*, *Belle Époque* o *La niña de sus ojos*.

*tes que tienen presencia casi obligada en los comienzos y finales de los actos; empleo del virtuosismo vocal en los números más importantes; la utilización de números de conjunto, sobre todo tercetos y dúos, siempre entre voces de distinto registro; abundante número de personajes; claro predominio del texto cantado sobre el hablado; temas de carácter histórico español, pero también europeo influido por los dramaturgos franceses y en general con historias complicadas.* (CASARES, 2006: 964).

Estas características propias de la zarzuela grande estuvieron presentes ya desde la primera película española sonora, *La canción del día*<sup>5</sup> (1929), dado que el compositor de esta primera película es el maestro Jacinto Guerrero (ARÁEZ SANTIAGO, 2019: 74), quien más tarde llegará incluso a componer la partitura de *Garbancito de La Mancha* (1945), primer largometraje español de animación<sup>6</sup>. Otro compositor vinculado a estos primeros pasos del cine en nuestro país fue Francisco Alonso, que escribió la banda sonora, sobre argumento de los hermanos Álvarez Quintero, para *Agua en el suelo* (1934) dirigida por Eusebio Fernández Ardavín; partitura de la que utilizaría una parte bastante importante para su posterior zarzuela grande, *La zapaterita*, estrenada en el teatro Calderón de Madrid en 1941.

Sin lugar a dudas, debemos al maestro Francisco Alonso una partitura que se encuentra entre las películas musicales más importante que se estrenaron antes de la Guerra Civil: *El bailarín y el trabajador* (1936) dirigida por Luis Marquina<sup>7</sup>. Una brillante muestra de cómo los musicales del cine americano habían calado en nuestros creadores; para la película en cuestión el maestro Alonso escribe una música que huye del folclorismo imperante y que deja números musicales que aún siguen vivos en la memoria colectiva como «La marcha de las galletas» (ALONSO GONZÁLEZ, 2014: 473-474). La llegada de la Guerra Civil provocó que el éxito de *El bailarín y el trabajador* no tuviera continuación en propuestas similares<sup>8</sup>. Resulta curioso comprobar que en estos momentos la zarzuela también llamara la atención a realizadores extranjeros, como el francés Jean Gremillon que rodó *La Dolorosa* (1934) o Hans Behrendt que, en el mismo año, llevó al celuloide, de manera espectacular, *Doña Francisquita*. De las 109 producciones cinematográficas que se ruedan, desde 1932 hasta 1936, más de veinte títulos son películas musicales, convirtiéndose en el segundo género más filmado después de la comedia (GUBERN, 1977: 97). Sin olvidar que, por cierto, la primera mujer directora de cine, Rosario Pi, eligió llevar a la pantalla *El gato montés*<sup>9</sup> en 1935.

<sup>5</sup> Película escrita por Pedro Muñoz Seca y Pedro Pérez Fernández, con música de Jacinto Guerrero, dirigida por Samuelson y que se rueda en los estudios británicos B.I.P. de Elstree y en algunos exteriores de Madrid.

<sup>6</sup> No es de extrañar que se le encargue al maestro Guerrero la banda sonora de una película para niños, pues en dos ocasiones pone música a dos cuentos para el teatro Coliseum, con texto de Carlos Saldaña, Alady: *El mago Cosquillas* (1941) y *El mago y la bruja* (1942).

<sup>7</sup> Película basada en la humorada en tres actos, *Nadie sabe lo que quiere o El bailarín y el trabajador*, escrita por Jacinto Benavente en 1925.

<sup>8</sup> A excepción de películas como *Los cuatro robinsones* (1939), esta vez con texto de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, y música de Daniel Montorio, y dirigida por Eduardo G. Maroto.

<sup>9</sup> Denominada ópera, con texto y música de Manuel Penella, estrenada en 1916 en el teatro Principal de Valencia.

Ya en plena dictadura<sup>10</sup> se producen los grandes éxitos del género folclórico o de canción española, con figuras como Estrellita Castro, Angelillo, Miguel de Molina o Imperio Argentina, quien interpreta varias películas con clara influencia del mundo de la zarzuela grande, tales como: *La canción de Aixa* (1939) dirigida por Florián Rey con guion de Manuel de Góngora y música de Federico Moreno Torroba, *Goyescas* (1942) sobre ópera de Fernando Periquet y Enrique Granados, dirigida por Benito Perojo; y *Bambú*<sup>11</sup> (1945) con guion de Joaquín Goyanes y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia.

En el cine, se lleva a cabo, como en los escenarios, la evolución de la zarzuela grande, al amparo de los nuevos ritmos musicales y de textos similares a la opereta, tal y como estaba ocurriendo en el cine musical americano, cuya influencia es clara. De todo ello nos encontramos con algunos magníficos ejemplos como *Rápteme usted* (1940) de Julio Fleischner con música de Fernando Moraleda, *Una chica de opereta* (1943) de Ramón Quadreny con música de José Ruiz de Azagra, *Último día*<sup>12</sup> (1952) de Antonio Román con música de Juan Quintero, o *El difunto es un vivo* (1955) de Juan Lladó con música de José Casas Augé. Pero la influencia de la zarzuela grande en el cine, y a la inversa, se produce por la incorporación de numerosos compositores líricos a la creación de banda sonora para películas; donde, aparte de Jacinto Guerrero, Francisco Alonso, Jesús Guridi, Pablo Sorozábal o Federico Moreno Torroba, tendrán especial dedicación a esta labor tres nombres fundamentales: Manuel Parada, Juan Quintero y Jesús García Leoz. Es tanta su producción y calidad que uno de los mejores especialistas en la materia ha llegado a decir:

*No es muy arriesgado afirmar que lo mejor del cine español de los años cuarenta es su música. El cine de la posguerra estuvo mediatizado por la situación política derivada de la contienda civil; las posibilidades para crear un cine de calidad fueron mermadas por la debilidad de la industria, las restricciones de la censura para la exhibición del cine extranjero o la elección de temas y guiones, que reflejan los principios y los intereses doctrinarios del régimen franquista. Sin embargo, la música cinematográfica española de aquellos años, inmersa en los dramas históricos de cartón piedra o las comedias de «teléfonos blancos» que poco tenían que ver con la realidad social española, evidencia la maestría de nuestros compositores y manifiesta un nivel equiparable al de Francia, Italia o Estados Unidos. (Arce, 1997: 6).*

Los compositores de zarzuela buscan refugio y salida a sus aspiraciones en la música para películas que no son puramente musicales, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años cincuenta, dado que es una época marcada por la pérdida de calidad en lo escénico (LÓPEZ GONZÁLEZ, 2009: 240). Llegando a confesar el compositor Juan Quintero lo siguiente:

<sup>10</sup> «Franco tenía escasas preocupaciones intelectuales y permaneció bastante ajeno al mundo de la cultura (con excepción del cine)» (ALONSO GONZÁLEZ, 2014: 485). Por eso nos resulta triste y paradójico que la zarzuela adquiriera posteriormente la fama de franquista, cuando resulta evidente que, en muy pocos momentos, de los cuarenta años de dictadura, gozó de la simpatía o asistencia del dictador.

<sup>11</sup> Para esta película se escribieron bellísimas canciones de Moises Simons y música de Ernesto Halffter (TRIANA, 2000).

<sup>12</sup> Interpretada por Pilar Lorengar arroja, además, información sobre la vida de una compañía lírica durante los años cuarenta y cincuenta del siglo XX.

*El teatro lírico ha ido perdiendo interés, y el cine es un nuevo horizonte para el compositor. Ciertamente que en este campo la labor musical es oscura y difícil. Pero a la vez representa una tranquilidad económica. La música no es esencial en una película: música «de fondo» se dice, y así es. Y quizá el público no se da mucha cuenta de que en una película hay música; pero si esta falta, la echa de menos. La música sitúa, ayuda a comprender. Contribuye a crear el clima necesario. (Montero Alonso, 1965: 9).*

Al mismo tiempo ya había empezado la influencia contraria, el camino de vuelta: la influencia en la zarzuela del cine musical, bien como argumento, como inspiración o como adaptación para la escena de películas de éxito. Las referencias al cine en las zarzuelas grandes, estrenadas en estos mismos años, arroja una información inmensa y exige una investigación en exclusiva.

A modo de ejemplo citaremos que la obra póstuma del maestro Alonso, está inspirada por el cine, en este caso, el cine negro y de espionaje, tan en boga en los años en que se produce el estreno de *Un pitillo y mi mujer*, humorada en dos actos de Carlos Fernández Montero (Carlos Llopis), con música de Francisco Alonso y Daniel Montorio (Marqueríe, 21 de mayo de 1948); también como argumento, aparece el mundo del cine en *La estrella de Egipto*, gran éxito de Celia Gámez denominado genéricamente como «technicolor en dos jornadas» escrito por Adrián Ortega, con música de Fernando Moraleda y estrenada en el teatro Alcázar de Madrid el 17 de septiembre de 1947 (FEMENÍA, 1997: 325). La propia denominación genérica de la obra: technicolor, es un homenaje implícito y un guiño al mundo del cine y al público, que en esos años asistía al estreno de las películas que incorporaban la mencionada técnica fotográfica.

Y, como último ejemplo, añadir que el gran éxito del cine musical de estos años, *El último cuplé* (1957) dirigida por Juan de Orduña, provocará el estreno teatral de *El pleito de «El último cuplé»*, comedia con ilustraciones musicales, según la película de Antonio Mas Guindal y Jesús María de Arozamena, con arreglos musicales de Fernando Moraleda, estrenada en el teatro Goya de Madrid el 1 de junio de 1958.

Posteriormente, en el cine musical español, aparecerán títulos como *Diferente* (1961) dirigida por Luis María Delgado, *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) dirigida por Iván Zulueta y *Topical Spanish* (1970) dirigida por Ramón Masats; tres películas cuya influencia en los creadores de teatro musical será decisiva, sobre todo a través de los grupos de teatro independiente surgidos en torno a los años sesenta (FERNÁNDEZ TORRES, 1987: 111-115), cuya sombra artística aún está presente en la creación escénica actual.

Un camino de ida y vuelta, de confluencias naturales con unos parámetros creativos, de los que Fernando Fernán-Gómez es conocedor y contemporáneo. En este ámbito artístico Fernán-Gómez decide crear una zarzuela grande para el cine. De esta manera el llamado séptimo arte va a agradecer a la zarzuela el préstamo inicial de sus características formales y de sus profesionales. Un mundo, el de la zarzuela, que el cine aprovechó en su recorrido y que tantos beneficios artísticos le había generado.

Este tránsito entre cine, música y teatro desemboca, de la mano de Fernando Fernán-Gómez y Carmelo Bernaola, en una película que manifiesta en la pantalla un implícito homenaje a la zarzuela y su estética.

## 2. UNA ZARZUELA PARA EL CINE: ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!

Todo nace en la cabeza de un genio amante y buen conocedor de la zarzuela: Fernando Fernán-Gómez<sup>13</sup>, quien ya había dirigido *El extraño viaje* (1964) sobre guion de Manuel Ruiz Castillo y Pedro Beltrán, con música de Cristóbal Halffter, donde la zarzuela ocupa un lugar destacado. El conocimiento sobre el género lírico del director y de su colaborador y amigo Pedro Beltrán<sup>14</sup> los lleva a concebir una zarzuela para el cine, encargando la partitura a Carmelo Bernaola<sup>15</sup>. Todo un acierto, dada la inspiración musical existente en la vena melódica y fluida del compositor. Una vez ideado el proyecto el propio Fernán-Gómez escribe la siguiente nota en busca de un posible productor:

*No se trata de engañar a nadie. Esta película no quedará muy bien hecha; no resaltará por su perfección formal, por sus valores plásticos. Se advertirán en ella ciertos descuidos y el conjunto de la obra será un tanto deslavazado. Se busca algo totalmente distinto a un musical americano, inglés o francés.*

*El propósito de arranque es imitar ese extraño género teatral español denominado «zarzuela», no en sus versiones actuales realizadas por expertos directores y con generosos presupuestos que posibilitan el «gran espectáculo», sino en su estilo tradicional: orquesta numerosa, cantantes con perfecta escuela musical, voces potentes y bien impostadas; lo demás relegado a segundo término.*

*Se advertirá claramente la ruptura, el desequilibrio antiestético entre los números musicales y el resto de la acción. Se tenderá en elección de actores y lugares, en puesta en escena, hacia un desagradable realismo. Los comparsas, los coros, los bailarines (?) no serán muy expertos ni manifestarán nunca un gran entusiasmo por su oficio. Se pretende conseguir algo, como España, escaso en los medios y desmesurado en los gastos. (FERNÁN-GÓMEZ, 2016).*

---

<sup>13</sup> Nace en Lima, Perú, en 1921 y muere en Madrid en 2007. Polifacético intelectual dedicado al cine, a la televisión y al teatro, como autor, intérprete y director. Ha escrito también novela, poesía, ensayo, memorias... y tiene varios premios entre los que destaca el Premio Príncipe de Asturias de las Artes y el Premio Lope de Vega por la obra *Las bicicletas son para el verano*. Fue miembro de la Real Academia Española.

<sup>14</sup> Pedro Beltrán es un personaje del cine madrileño indispensable para conocer las grandes películas de Fernán-Gómez o los guiones de Rafael Azcona.

<sup>15</sup> Nace en Vizcaya en 1929 y muere en Madrid en 2002. Se especializó en música de encargo y su catálogo es amplio en la producción radiofónica, televisiva, cinematográfica y para teatro. A partir de 1964 obtiene el éxito con comedias musicales donde el texto prima: *La feria de come y calla* de Alfredo Mañas, estrenada en el teatro María Guerrero en 1964, *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?* de José Martín Recuerda en el teatro Español en 1965, *El cocherito leré* de Ángel Fernández Montesinos y Ricardo López de Aranda en el teatro María Guerrero en 1966, *Homenaje a Juan del Enzina* de Antonio Gala en el Corral de Comedias de Almagro en 1967 y *Platero y yo* de José Hierro en el teatro María Guerrero en 1972.

Tras esta declaración de intenciones se estrena en 1977 una película que satiriza la «España negra» que subyace en las zarzuelas de ambiente rural, conocidas como «de alpar-gata» y que habían dado magníficos frutos en el repertorio, incluso con aparición de lo sobrenatural en sus argumentos, nos referimos a zarzuelas grandes como *La bruja* de Miguel Ramos Carrión y Ruperto Chapí, *La del soto del parral* de Anselmo Carreño, Luis Fernández de Sevilla, Reveriano Soutullo y Juan Vert, *El caserío* de Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw y Jesús Gurídi o *La rosa del azafrán* de Federico Romero, Guillermo Fernández-Shaw y Jacinto Guerrero.

Detrás del proyecto se concibe una parodia de este tipo de obras, una parodia de una zarzuela rural; para empezar el pueblo elegido para el rodaje, cuyo nombre no aparece en los créditos, no reúne ninguna de las características que se le supone a los idílicos parajes de las zarzuelas citadas y de otras como *Maruxa*, con una Galicia de clara inspiración en la Arcadía, o *La tabernera del puerto*, sobre una Cantabria reinventada como «Cantabreda». No deja de entreverse un aire cervantino en la elección del lugar, así como de inspirarse en el uso de la parodia que sobre drama romántico había escrito Pedro Muñoz Seca: *La venganza de don Mendo*, llevada al cine por el propio Fernán-Gómez en 1961. Luego, la intención de los autores no es únicamente crear una zarzuela grande desarrollada en el ámbito rural que en esos años setenta, ya podíamos denominar como «la España vaciada», sino recuperar el estilo de la parodia, nacida al amparo de los bufos y alimentada en el género chico (ESPÍN TEMPLADO, 2009). Tampoco olvidan nuestros creadores la influencia de Valle-Inclán y el esperpento, que precisamente había tenido su origen en el género chico y en la parodia, tal y como supo avanzar la investigación filológica (ZAMORA VICENTE, 1969).

En estos parámetros hay que entender el esperpéntico argumento<sup>16</sup>. Al guion de la película, escrito por Perico Beltrán y Fernando Fernán-Gómez, se le suman catorce números musicales en total y están integrados todos en la acción. Un proyecto de esta envergadura necesita en su proceso creativo, antes de llegar al compositor, de unas venas poéticas preclaras, no olvidemos que la versificación de los cantables en zarzuela es una de las partes más importantes del proceso creativo, lo que en el teatro musical anglosajón se denominan *lyrics*; esta notable función suele recaer en algún poeta, tanto Fernando como Perico Beltrán, eran famosos por su ingenio rápido y en el caso de Fernán-Gómez ya había publicado en 1954 un libro de poemas titulado *Roma por algo*, y posteriormente, en 2002, publicará otro: *El canto es vuelo*.

Los dos autores aportan en sus cantables información al discurso, lo que hace avanzar el argumento, y así consiguen que las escenas habladas estén integradas en proporción directa con la música. Todo ello nos reafirma en el conocimiento que los autores tienen del género de la zarzuela grande y que con esta obra conciben una especie de parodia-homenaje, no solamente a la zarzuela sino también al mundo del teatro, con el que tan estrechamente vinculado se sentía Fernando Fernán-Gómez. Desde este prisma analizaremos pos-

<sup>16</sup> Gira en torno a la desavenencia amorosa de Mariana y de Juan, sobrino del cacique don Justino. Este, aprovechando que su sobrino tiene que hacer el servicio militar, se casa con Mariana, y al volver Juan, y conocer la boda de Mariana y de su tío, acude a la curandera tía Larga para que le ayude a llevar a cabo su venganza.



teriormente los guiños al mundo del teatro como la aparición de carteles moralizantes o el repetir una romanza a petición del público; sin ir más lejos los espacios utilizados son siempre los mismos, con un sentido teatral obvio, como si fueran decorados fijos. Así, la acción se desarrolla únicamente en el campo, en la plaza del pueblo, en el interior de la Iglesia, en la casa de tía Larga y en la casa de tío Justino. Un único y singular espacio nos llamará la atención, la aparición de un balneario, como veremos en su momento, con un sentido erótico próximo a la opereta. La película tiene otros momentos de claro manifiesto erótico, en un momento en que la Junta de la Censura estaba a punto de desaparecer y en el que ya se habían producido los primeros desnudos en el cine español; luego la película no tuvo que superar las puntualizaciones y prohibiciones habituales de la censura franquista, tal y como declara su productor ejecutivo, Juan José Daza, en el coloquio incluido en los extras de la grabación en Blu-ray de la película (FERNÁN-GÓMEZ, 2016).

Para la filmación de esta historia, se cuenta con uno de los repartos más excelentes del cine español, donde actores como Mary Santpere, Estela Delgado, José Ruiz Lifante, Francisco Algora, Carmen Martínez Sierra, Fernando Sánchez Polack, José Luis Barceló, Pedro Beltrán, Manuel Ayuso, Enrique Soto, Emma Cohen o el propio Fernando Fernán-Gómez, son doblados en la parte cantada por voces habituales del género lírico en los años setenta, tales como Paloma Pérez Íñigo, José Durán, Alfonso Echevarría, Luis Álvarez, Rosa Alonso, Vicente Martín, Evelia Marcote y Santiago de la Cruz. Así Fernán-Gómez nutre su creación con los efectivos artísticos que tiene la zarzuela grande durante los años setenta, a fin de «rodar una película como el neorrealismo italiano, pero en la que la gente cantara de manera tan lírica y ridícula como en la zarzuela. Un musical absolutamente contrario a los norteamericanos» (FERNÁN-GÓMEZ, 2016).

Técnicamente la producción de la película, llevada a cabo por Laro Films (Juan José Daza) y encomendada a Gabriel Iglesias, cuenta con montaje de Rosa Salgado, fotografía de Polo Villaseñor, vestuario de Javier Artiñano, decorados de Luis Vázquez y maquillaje de Pedro Camacho. Su duración es de 92 minutos, está rodada en color, 35 mm y sonido monofónico, y su copia original se encuentra en el ICEC de la Generalitat de Catalunya con número de expediente 188.650 (FERNÁN-GÓMEZ, 2016).

### **3. ¡BRUJA, MÁS QUE BRUJA!: DESARROLLO Y ANÁLISIS**

A continuación, siguiendo el orden musical de la película vamos a incorporar después de cada número musical el argumento y análisis de las distintas escenas:

#### *Número 1. Preludio. Coincide con los créditos de la película.*

En primer lugar, antes de empezar la música, aparece un cartel que advierte al espectador, al uso de las enseñanzas moralizantes del teatro, pero en un sentido inverso: «Deseamos advertir al respetable público que no es intención de los poetas creadores de la presente historia recomendar a los espectadores que imiten la conducta de los personajes que en ella intervienen». El prelude musical es la forma habitual con que se introduce toda zarzuela grande, al uso de la obertura en la ópera; aunque goza de magníficos ejemplos también en

el género chico, como es el caso de títulos tan conocidos como *La verbena de la Paloma* o *La revoltosa*. El preludio suele anticipar los motivos musicales que se desarrollarán a lo largo de la obra y transmiten la predisposición anímica del espectador ante lo que sucede posteriormente.

*Número 2. Dúo de Juan y Mariana.  
Escena de la boda de Mariana y tío Justino.*

Juan (Francisco Algora) marcha al servicio militar, incorporándose a la quinta del cincuenta, lo que nos sitúa cronológicamente. Antes de partir se despide de su novia, Mariana (Emma Cohen), y ella le recuerda que: «Y sabiendo que te espero / la mili es un paraíso». Tras un fundido en negro aparece Mariana saliendo de la Iglesia del brazo de tío Justino (Fernando Fernán-Gómez), sonando la «marcha nupcial» incluida en la ópera *Lohengrin* de Richard Wagner, interpretada a cargo de una banda popular compuesta por flauta y tamboril; todo ello, desde el humor, nos sitúa en un ámbito rural desolador.

*Número 3. Coro y vuelta de Juan.  
Escena de tío Justino, Zacarías, Mariana, Rufa y Juan.*

La vuelta de Juan al pueblo tiene su correspondencia con la famosa salida de Juan, «Mi aldea» de *Los Gavilanes* de Ramos Martín y Jacinto Guerrero, coincidente únicamente en el nombre del protagonista y en la situación de vuelta al ámbito rural, pero no en el argumento. Juan está feliz de volver «Con el orgullo en el pecho», tal y como canta mientras el coro de aldeanos bosteza sin parar. Llega a casa de su tío Justino y este le informa de su boda con Mariana.

*Número 4. Romanza de Mariana.  
Escena de tío Justino, Juan, Mariana y Rufa.  
Escena de tío Justino y tía Larga (la bruja).  
Escena de Rufa, Mariana y Juan. Después llega el tío Justino.*

Mariana, acompañada de su madre (Carmen Martínez Sierra), entona una plegaria pidiendo consuelo a la Virgen, a su alrededor las gallinas cacarean a tal tono que no dejan escuchar la romanza. Mariana se enfrenta finalmente a la llegada de Juan y le da tratamiento de sobrino mientras el ama Rufa (Estela Delgado) presiente que allí se van a verter «lágrimas de sangre», el personaje del ama nos recuerda a las amas que tanto Benavente como Lorca utilizan en sus dramas rurales, personaje que anticipa con sus comentarios el conflicto dramático. Juan declara que se quiere ir a la ciudad, pero tío Justino insiste en que se quede con ellos.

Mariana, como la *Yerma* lorquiana, no se queda embarazada de Justino, y su madre le aconseja que acuda con su marido al Balneario de San Ramón Nonato, cuyas aguas le podrían provocar el embarazo. Tío Justino, consciente de esta situación acude cada noche a

visitar a la tía Larga (Mary Santpere<sup>17</sup>), una bruja o curandera de tintes celestinescos que le prepara un brebaje de resultados inútiles. En la casa, durante la ausencia de tío Justino, se mastica la tensión sexual no resuelta entre Juan y Mariana. Rufa lo advierte en Juan y le dice: «Con la sangre que te estalla en la hombría». Mientras en el patio un par de burros no dejan de rebuznar, clara referencia paródica al uso de los caballos, tal y como era habitual en el drama rural<sup>18</sup>. Rufa les encierra en el establo: «Aquí no se aparea nadie sin estar delante el amo», pero finalmente los animales escapan, al igual que Mariana y Juan que yacen entre unos sacos de harina. Cuando llega el tío Justino encierra los burros.

La poca efectividad del brebaje preparado por tía Larga convence a Justino de ir con Mariana a tomar las aguas, antes de marchar percibe que su sobrino y su mujer están despistados, como pensando en otra cosa, y Rufa sentencia: «Malos vientos se barruntan».

*Número 5. Coro de bañistas en el Balneario de San Ramón.  
Escena de Juan y tía Larga.  
Escena de Mariana, Rufa, tío Justino y Juan.  
Escena de tía Larga, Mariana y después Juan.*

El número musical del balneario tiene una finalidad más próxima a la parodia de una opereta que a la parodia de drama o zarzuela rural. La opereta, en nuestro país, ha conservado claras reminiscencias francesas y vienesas, países donde obtuvo sus principales éxitos, pero se ha canalizado casi siempre a través de la poética de la zarzuela grande, así se han producido títulos tan memorables como *La generala* de Perrín, Palacios y Amadeo Vives o *La montería* de Ramos Martín y Jacinto Guerrero. Sin embargo, aparte de una clara visión erótica, la verdadera parodia está en la alusión al carácter religioso del lugar, dado que precisamente San Ramón es patrono de los partos. Y el uso de un número musical, incrustado, casi sin relación con el resto de la película, provoca una inflexión en el espectador, que ya ha asistido a varias escenas anteriores sin música. El número contiene un estribillo al uso de los números cómicos de conjunto de las zarzuelas grandes<sup>19</sup>: «Chapuzón, chapuzón / a rezarle a San Ramón / debéis ir sin dilación».

Juan, mientras, ha visitado a la bruja para conocer su futuro, y allí se concierta el encuentro con Mariana, bajo la complicidad de tía Larga. Juan acude después de que tía Larga aplique un ungüento sobre el pecho desnudo de Mariana, mientras recita: «Que te venga mayo / que se vaya enero / arriba y abajo / a la campanita / le falta el badajo».

*Número 6. Dúo de Mariana y Juan. «Sueño de amor».  
Escena de tío Justino y Juan.  
Escena de tío Justino y Mariana.  
Escena de tío Justino y tía Larga.  
Escena de Rufa, Mariana y Juan.*

<sup>17</sup> Mary Santpere provenía de una saga familiar dedicada al teatro musical y a la zarzuela en el Paralelo catalán.

<sup>18</sup> Como en *La malquerida* de Jacinto Benavente o en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

<sup>19</sup> Nos hace recordar el número de la consulta de solteras al curandero en *La del Soto del Parral*.

*Escena de tía Larga, Mariana y Juan.*  
*Escena de Rufa y tío Justino, después Mariana y Juan.*

Aunque la película no tiene una interrupción que marque dos actos, como si ocurriría en un teatro, es evidente que después del dúo «Sueño de amor», donde se constata el conflicto, terminaría el acto I de cualquier zarzuela grande. De hecho, tras este sexto número musical, se suceden como en el teatro lírico, un mayor número de escenas habladas antes de dar paso al siguiente número musical. A través de estas escenas conocemos que Mariana ha quedado embarazada de Juan, pero tío Justino cree que el hijo es suyo; tía Larga aconseja a Mariana y a Juan que envenenen a tío Justino, antes de que nazca el niño y les proporciona un queso hechizado. Tío Justino cae gravemente enfermo.

*Número 7. Romanza de Juan y coro. Bis.*  
*Escena de Rufa, tío Justino, Mariana, Juan, el médico y el cura.*  
*Escena de Mariana y Juan.*  
*Sueño de Mariana.*

Juan va a buscar al médico y al cura creyendo que su tío va a morir y entona la romanza «¡Qué alegría, qué alegría! / al saber que mi tío se moría.» Durante la romanza vuelve a aparecer el cartel moralizante, Juan sueña con la ciudad y la industria. Y el coro, próximo al humor del absurdo, responde con nombres de capitales de provincia, poniendo música a la guía del ferrocarril como habían practicado ya, nuestros comediógrafos del absurdo<sup>20</sup>. Unos aplausos en off provocan un bis de la romanza, algo puramente teatral, costumbre que ya no ocurre en la actualidad pero que era frecuente en las compañías de zarzuela, cuando las romanzas eran brillantemente ejecutadas, estamos ante el uso de un nuevo elemento meta-teatral.

Finalmente, el queso no ha logrado su objetivo y Mariana sueña con el bautizo del niño, un niño que tiene la cara de Juan; en el sueño se incluye una parodia de separación eclesiástica, un sacerdote separa al matrimonio de Mariana y Justino, matando a latigazos a uno de ellos, aquí la referencia entronca claramente con el anticlericalismo del cine de Luis Buñuel. Mariana despierta sobresaltada.

*Número 8. Cuarteto: Rufa, Mariana, tío Justino y Juan.*  
*Escena de tía Larga, Mariana y Juan.*  
*Escena de tío Justino y gañanes.*  
*Escena de la comida.*  
*Escena de tía Larga, Mariana y Juan. Hechizo del hacha.*  
*Escena de tío Justino, Mariana y Juan. Homicidio.*

El cuarteto de los protagonistas, «Hombres fieras», pone de manifiesto la tensión que se está viviendo en el hogar rural, es habitual en las zarzuelas grandes este tipo de número

<sup>20</sup> Tanto en *Eloísa está debajo de un almendro* de Jardiel Poncela como en las *Memorias* de Miguel Mihura, se hacen referencia a los listados de estaciones y pedanías de trenes de la época.

musical donde cada uno expresa su sentimiento y el conflicto que se ha generado. Conscientes de este conflicto, Juan y Mariana vuelven a pedir ayuda a la bruja, y consiguen otro veneno para la comida, ahora el veneno resulta ser un afrodisíaco. Nuevamente las equivocaciones de la bruja redundan en desequilibrar, a través del sexo, la paz del hogar, logrando soliviantar a la propia Rufa, que habiendo ingerido el bebedizo en el gazpacho<sup>21</sup>, debe calmarse con el uso de su cilicio. Dado que estos bebedizos no dan el resultado esperado, la tía Larga<sup>22</sup> conjura un hacha para que se consume el crimen y no deje huella: «Satanás, Satanás / el hacha no la verás». Por tercera y última vez aparece el cartel moralizante y Juan asesina al tío Justino mientras que este micciona sobre la pezuña de un caballo. La referencia al cine surrealista de Buñuel y a la «España negra» también nos acerca, en esta ocasión, al universo de Valle-Inclán, precisamente en las últimas palabras de tío Justino: «¡Qué sed tiene la tierra!».

*Número 9. Lamento de Mariana. Dúo de Mariana y Juan.  
Escena de tía Larga y Juan.*

Tras el lamento de Mariana tiene lugar un breve dúo de amor entre Mariana y Juan, ante el cadáver de tío Justino. En una estructura teatral hasta aquí llegaría un posible acto II, siguiendo la estructura habitual de una zarzuela grande. En las siguientes escenas vemos, como era de suponer, que el hacha no desaparece. Entonces Juan decide acudir a casa de la bruja y allí esconder el arma del delito.

*Número 10. Juez, acompañante del juez, Rufa, Mariana, Madre, Juan y Coro.*

Mariana ha dado a luz antes de tiempo, en un parto provocado por la situación, y ha tenido un niño sietemesino. Hasta su lecho llega el Juez (José Ruiz Lifante): «Tienen alguna noticia / que dar a la justicia.» Pero no entiende nada ante la respuesta de Mariana: unos agudos de soprano. Fernán-Gómez alude aquí, en crítica abierta, a los cantantes que no vocalizan y no daban el texto con nitidez, logrando la incompreensión de las zarzuelas en muchos casos.

*Número 11. Los mismos y tía Larga.*

Aparece tía Larga con el hacha y Rufa reconoce el arma como propiedad de la casa; el coro canta: «Bruja, más que bruja» y tía Larga se justifica con una seguidilla bufa sobre los efectos de la brujería y su demanda en el ámbito rural.

*Número 12. Los mismos.*

<sup>21</sup> No tenemos constancia de una posible influencia de esta escena en el guion de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) de Pedro Almodóvar, donde se cocina un gazpacho con efectos similares.

<sup>22</sup> Las escenas que transcurren en casa de tía Larga evocan similares situaciones que se desarrollan en *La Celestina* de Fernando de Rojas: conjuros, armas de delito, pago de servicios, etc.

El juez reconoce<sup>23</sup>: «no he entendido casi nada / pero tengo que juzgar», a ello le anima el funcionario que le acompaña (Pedro Beltrán): «Ganó unas oposiciones / y ahora a lo hecho, pecho». El juez condena a Juan, que es llevado preso, no sin antes despedirse de Mariana; ella quedará esperando su vuelta de la cárcel para casarse con él.

*Número 13. Rufa y coro final.*

La película termina con el bautizo del niño: «Sietemesino, sietemesino... hijo del amor.» Se trata de un cantable en la tradición de la zarzuela grande, estamos ante el mismo caso que ocurre con «¡Hay que ver, hay que ver!» de *La Montería* o con «¡Qué trabajo nos manda el Señor!» de *La rosa del azafrán*. Es el número musical pegadizo que todo el mundo tararea al salir de la representación, en este caso de la proyección.

*Número 14. Final.*

La orquesta sola en medio del páramo castellano mientras aparecen los créditos finales de la película. Resulta curioso el protagonismo final que adquiere la orquesta cuando en los créditos no aparece ni el nombre de esta, ni el del director musical, que a todas luces suponemos ha sido el propio compositor de la obra, Carmelo Bernaola.

Desde el número 10 al número 14 la música se ofrece sin la interrupción de los diálogos, son números musicales escritos sin transición entre ellos, recurso habitual en la zarzuela grande y en la ópera española. Carmelo Bernaola utiliza así, en toda la partitura una relectura de los instrumentos y ritmos melódicos propios de la zarzuela grande, incluida la trompa final, clara cita a *Marina*, la ópera española de Emilio Arrieta, con libro de Miguel Ramos Carrión sobre el original de Francisco Camprodón; sin embargo, su inspiración no da lugar exclusivamente a la cita continua, sino que la partitura es fresca, original y discurre a un tiempo con un alto valor irónico y dramático.

La decisión artística de que los créditos finales aparezcan sobre una conclusión musical, no habitual en el teatro musical español, pero sí en el musical anglosajón<sup>24</sup>, mostrando una orquesta sinfónica completa, en mitad de un desolado páramo, sin espectadores tiene una clara intención de denuncia a la situación musical de nuestro país, siempre desde la óptica del humor y la ironía. Esta intención final consiste en reflejar, ante los oídos y los ojos del espectador, el sentido trágico de la vida en España.

#### 4. RECEPCIÓN Y CONCLUSIÓN

<sup>23</sup> Este tipo de resoluciones escénicas para un homicidio o delito, a través de un «deus ex machina» encarnado por un poder fáctico (juez, alcalde, inspector, sacerdote...), ha tenido ejemplos sublimes en la historia de la zarzuela grande como ocurre en *La tempestad*, *La dogaresa* o *La tabernera del puerto*.

<sup>24</sup> Al término de los musicales la orquesta hace un repaso por los principales temas de la obra, mientras, el público abandona la sala o se queda esperando para aplaudir a la orquesta.

La película, tras su estreno, no goza de la respuesta favorable del público y se convierte en una película maldita que alcanzará el culto posteriormente, algo que no es lejano a otros títulos de la filmografía<sup>25</sup> de Fernán-Gómez. La crítica habitual de los diarios no reparó en una película que fue estrenada a la vez en Barcelona y en Madrid<sup>26</sup>, y que se encuentra con una huelga imprevista de acomodadores y taquilleras. Sin embargo, dos grandes eruditos de la historia del cine español como Diego Galán y Juan Hernández Les reparan rápidamente en ella, y desde sus publicaciones, *Triunfo* y *Cinema 2002*, escriben unas críticas donde sitúan al espectador ante una de las obras más peculiares que ha producido nuestro cine:

*Fernán-Gómez ha realizado una película que no corresponde a ninguno de los géneros en boga en nuestro cine, aunque sí, y muy directamente, a una forma de entender la cultura popular dispersa por muchas películas y concretada en la estética de la zarzuela. ¡Bruja, más que bruja! toma del disparate y el absurdo lo que ha querido ser una forma de entender España; cualquier tópico utilizado en el cine o teatro españoles es relanzado ahora por Fernán-Gómez, convirtiéndolo en una forma tierna de ver realmente esa realidad [...] Se trata, ante todo, de un divertimento personal hecho con el talento indiscutible de un actor extraordinario y de un director inteligente. El humor surge aquí con la complicidad del espectador, con la preferencia a cuestiones desconocidas, con exageraciones cotidianas, como un ejercicio de libertad: la libertad de reírse de tontos y troyanos y empezar a ver la vida de otra manera (GALÁN, 1977: 74).*

El crítico continúa valorando el humor inteligente y a este achaca el que la película vaya a tener carácter de «maldita», como así ha ocurrido, y finalmente anima a no olvidarse de ella y a disfrutarla: «Fernán-Gómez, con habilidad y talento, consigue una película excelente que no debe pasar inadvertida.» (GALÁN, 1977: 74). No obstante, la verdadera recuperación de la película tiene lugar al cumplirse el 40º aniversario de su estreno, cuando a iniciativa del director y productor Juan Estelrich<sup>27</sup>, se restaura el máster original y se transfiere a digital en alta definición y al sistema Blu-ray disc. Se produce su vuelta a las salas comerciales, con honores de estreno, y la crítica alaba la película y saca del ostracismo un filme, que había logrado generar una zarzuela grande en el año 1977, justo en un momento donde los escenarios habían dejado de programar nuevos estrenos de zarzuela.

La conclusión a este estudio es que estamos ante un claro ejemplo de la evolución de la zarzuela grande, no solamente en cuanto a tipología y construcción musical, sino también en cuanto al formato en que se origina y presenta: el cine. La zarzuela grande hacía así, a su manera, la transición, de hecho, así se reconoce desde el diario *El País*: «un gozoso y desternillante disparate en forma de musical, entre la zarzuela y la opereta [...] una obra que apenas admite comparación con cualquier película del cine español.» (OCAÑA, 14 de julio de 2016). Sus admiradores nos felicitamos de que, tras cuarenta años de democracia, la crítica especializada salude el film vehementemente:

<sup>25</sup> Lo mismo sucedió con *El mundo sigue*, película filmada en 1963 que por problemas con la censura franquista no ve la luz hasta 1965.

<sup>26</sup> En la sala de cine Proyecciones.

<sup>27</sup> Hijo de Juan Estelrich March, director de producción de muchas de las películas dirigidas por Fernando Fernán-Gómez.

*España se despertaba a un tiempo de libertad y se descubría incapaz de entender una palabra, atrapada en la extraña representación de un sueño que al mismo tiempo era escaparate de una pesadilla. Y en medio, una película ferozmente moderna por salvajemente tradicional, anarquista a fuerza de conservadora, posmoderna por rural, revolucionaria de puro reaccionaria. (MARTÍNEZ Y HEREDERO, 12 de julio de 2016).*

*El propio autor en una tarjeta postal que se incluye en la citada edición conmemorativa, se hace la siguiente autocrítica, hoy felizmente superada:*

*Hice ¡Bruja, más que bruja! cuando la gente veía la zarzuela como algo muy respetable. Yo quería que fuera una película muy fea y muy mal hecha, pero que hubiera divertido mucho al espectador. Y esto no lo conseguí. Hay me parece, 7 u 8 personas no más a los que les parece una película magnífica y curiosísima, pero como te digo, son 7 u 8, y entre ellas, 2 son franceses. (FERNÁN-GÓMEZ, 2016).*

Siempre que alguien revisita *¡Bruja, más que bruja!* aumenta el pronóstico de su autor y engrosa ese mínimo número de «7 u 8», independientemente de su nacionalidad. Estamos ante una película maestra que encierra una zarzuela grande de hermosa y nutrida partitura, a la que se le añade una mirada paródica a la realidad rural española. Pero no estamos ante el habitual caso de una obra de teatro llevada al cine, ni de una película llevada al escenario, asuntos ampliamente tratados por la crítica (ROMERA CASTILLO, 2011: 374-377) sino ante una película que sigue los parámetros creativos, la poética, de la zarzuela grande.

Así, Fernando Fernán-Gómez nos lega una zarzuela a través del cine, consiguiendo dicho género uno de sus más delicados frutos en la pantalla y no en el escenario. Un título que esperemos logre subir en algún momento a las tablas de un espacio teatral, con su orquesta y sus cantantes. Mientras podemos disfrutar de la obra en el formato original en el que fue concebido y añadir a nuestro conocimiento otra oculta genialidad del inmenso corpus cultural llamado zarzuela.

## 5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO GONZÁLEZ, CELSA (2014): *Francisco Alonso. Otra cara de la modernidad*, Madrid, ICCMU.
- ARÁEZ SANTIAGO, TATIANA (2019): «Obras de Jacinto Guerrero en la Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la UCM», *Guerrero y su legado. El triunfo de la modernidad*, Madrid, ICCMU, pp. 69-100.
- ARCE, JULIO (1996): «Aproximación a las relaciones entre el teatro lírico y el cine mudo», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 2/3, Madrid: ICCMU, pp. 273-280.
- BERRIATÚA, LUCIANO (2002): «Zarzas. El género chico en el cine mudo», *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- ESPÍN TEMPLADO, MARÍA DEL PILAR (1996): «Panorama literario de la zarzuela grande en el Siglo XIX: lo autóctono y lo extranjero», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, n° 2/3, Madrid: ICCMU, pp. 57-72.
- (2009): «Los clásicos y la zarzuela: de refundiciones, adaptaciones y parodias», *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, coord. Álvarez Barrantes et al, Madrid, CSIC.
- FEMENÍA SÁNCHEZ, RAMÓN (1997): *La revista. Apuntes sobre la historia del género frívolo*, Guadalajara, Geysar.



- FERNÁNDEZ TORRES, ALBERTO, ED. (1987): *Documentos sobre el teatro independiente*, Madrid, INAEM.
- FERNÁN-GÓMEZ, FERNANDO (2016): *¡Bruja, más que bruja!* Notas del Blu-ray disc, Barcelona, A contracorriente films.
- GALÁN, DIEGO (14 DE MAYO DE 1977): *¡Bruja, más que bruja!*, *Triunfo*, año xxxii, n° 746, pp. 73-74.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, JOAQUÍN (2009): *Música y cine en la España del franquismo: El compositor Juan Quintero Muñoz (1903-1980)*, Granada, Universidad de Granada.
- MARQUERÍE, ALFREDO (21 DE MAYO DE 1948): «Fuencarral: *Un pitillo y mi mujer* de Llopis, Alonso y Montorio», *ABC*, p. 15.
- MARTÍNEZ, LUIS Y HEREDERO, CARLOS F. (12 de julio de 2016): «*¡Bruja, más que bruja!*: el filme perdido del gamberro Fernán-Gómez», *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/2016/07/10/5781442f22601dfc1d8b4630.html>, acceso 31-10-2020.
- MARTÍNEZ, JOSEFINA Y AMOR, MEDARDO (1991): «Cine mudo español: películas argumentales conservadas», *Cine mudo español. Un primer acercamiento e investigación*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid y Banco Central, pp. 9-34.
- MÉNDEZ-LEITE HAFE, FERNANDO (1965): *Historia del cine español*, 2 vols, Madrid, Rialp.
- MONTERO ALONSO, JOSÉ (30 DE MARZO DE 1965): «Así nació *Morucha*», *Madrid de siete a nueve*, Madrid, Archivo de Juan Quintero (*op. cit.* López González, 2009: 240).
- OCAÑA, JAVIER (14 DE JULIO DE 2016). «El gozoso disparate de Fernán-Gómez». *El País*, [https://elpais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468448487\\_539033.html](https://elpais.com/cultura/2016/07/14/actualidad/1468448487_539033.html), acceso 31-10-2020.
- POZO, SANTIAGO (1984): *La industria del cine en España*, Barcelona, Edicions Universitat.
- RÍOS CARRATALÁ, JUAN ANTONIO (2002): «La semilla y sus frutos. Lo sainetesco en el cine español», *La imprenta dinámica. Literatura española en el cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2011): «Del cine español al teatro», *Teatro español entre dos siglos a examen*, Madrid, Verbum, pp. 374-377.
- ROMERO, VICENTE (1991): «Primer acercamiento de investigación al cine mudo», *Cine mudo español. Un primer acercamiento e investigación*, Madrid, UCM y Banco Central, pp. 4-8.
- TRIANA, MARTÍN DE (2000): *Bambú* (CD), Barcelona, El delirio-cine.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO (1969): *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos.

