



**V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE**

**ESCENARIOS  
DEL  
CINE HISTÓRICO**



## LAS ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS DE “*LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS*”. CORAZÓN POR ESCENOGRAFÍA Y MAR POR ESCENARIO

BENITO MARTÍNEZ VICENTE  
Universidad Complutense de Madrid

### **Resumen**

La obra de los hermanos Machado, *La Lola se va a los puertos*, ha sido llevada al cine en dos ocasiones, 1947 y 1993. Sus escenarios, artificiales y naturales, y escenografía, nos conducen al intento de entender un país, sus vaivenes y el corazón de una mujer, por el que rivalizan un padre y un hijo, y que es interpretada por dos artistas bien distintas, Juanita Reina y Rocío Jurado. El melodrama, toque nacional característico en gran parte de las producciones del cine español de corte histórico, salpica cada elemento del texto, de la imagen y de las músicas y localizaciones de esta obra.

**Palabras clave:** cine, historia, Machado, Rocío Jurado, Juanita Reina.

### **Abstract**

The work of the brothers Machado, *The Lola it goes away to the ports*, has been a ride to the cinema in two occasions, 1947 and 1993. His scenes, artificial and natural, and scenery, lead us to the attempt of understanding a country, his sways and the heart of a woman, for which a father and a son compete, and who is interpreted by two different well artists, Juanita Reina and Sworn Dew. The melodrama, national typical touch in many of the productions of the Spanish cinema of historical cut, splashes every element of the text, of the image and of the location of this work.

**Keywords:** cinema, history, Machado, Sworn Dew, Juanita Reina.

*Buscando otro cielo  
La Lola se va.  
Buscando otro cielo  
La Lola se va.  
Me queda un consuelo  
Ponerme a cantar...  
Me duele er sentío  
De tanto sufrir  
Al ver que la gloria  
Del cariño mío  
Me dejo yo aquí.*

*Siempre de camino  
Por tierra y por mar  
Y aunque entre las rosas  
Me sangra un espino,  
Mi sino es cantar.  
Una cantaora  
Es siempre canción,  
Que a nadie le importa  
Si ríe o si llora  
Este corazón.*

Quintero - León - Quiroga

## SINOPSIS

Lola es una popular cantaora de flamenco quien, junto a Heredia, su guitarrista, actúa en la fiesta de petición de mano de Rosario, joven muchacha quien va a casarse con José Luis, hijo de Don Diego, un maduro y rico terrateniente. Padre e hijo se enamoran de Lola y surge la tensión entre ambos. Pero, José Luis rompe su compromiso con Rosario y la relación con su padre, marchándose junto a Lola, mientras Heredia permanece en silencio. Mientras viven un apasionado romance, nadie contrata a la cantaora por culpa de Don Diego. Lola comprende que su relación con José Luis no tiene futuro y consigue que todos los implicados en esta historia coincidan en una fiesta para solventar sus diferencias.

## INTRODUCCIÓN

Cinematográficamente, *La Lola se va a los puertos* supone en los dos casos que nos ocupan, adaptaciones libres basadas en un libreto de los hermanos Manuel y Antonio Machado, salpicadas con canciones de diversos autores, siendo la que le otorga título firmada por Quintero, León y Quiroga, la más conocida, y todas concebidas para el lucimiento de su protagonista, primero Juanita Reina y, años después, Rocío Jurado.

El libreto teatral se estrena en 1929 en el desaparecido Teatro Fontalba<sup>1340</sup> y, a su vez, nace de un poema escrito con anterioridad por Manuel Machado. Así, la primera actriz que representa este papel, es Lola Membrives en el teatro.

En cine, inicialmente, es pensado para que lo protagonice Imperio Argentina, pero el papel va a ser para otra mujer, Juanita Reina, de la que algunos piensan que es entonces demasiado joven<sup>1341</sup> para interpretar el papel de una mujer madura.

A raíz del éxito de este título, Juan de Orduña consigue un contrato de larga duración con Cifesa, ya no como productor, sino como director de películas de corte histórico.

Esta película se vuelve a rodar en 1993, con Rocío Jurado, en plenitud de facultades vocales y artísticas, como cabeza de cartel y a las órdenes de Josefina Molina.

## HISTORIOGRAFÍA

El cine y la copla forman parte de nuestra memoria histórica, y suponen dos poderosos modelos de comunicación, la imagen y la música, tenidos en cuenta como magníficos vehículos para la transmisión de la cultura en la memoria colectiva. Y es que el cine no suele ser

---

<sup>1340</sup> Sito en su momento en Gran Vía, 30 de Madrid.

<sup>1341</sup> Juanita Reina cuenta entonces veintidós años de edad.

examinado en tanto que fenómeno estético independiente, sino dentro de unas coordenadas históricas, sociales, originarias y culturales, como documento histórico y de interés público.

El denominado “toque nacional” en muchas de las producciones del cine español lo otorga la pincelada de melodrama con que se comienzan a abordar las producciones patrias desde finales del primer decenio del siglo XX, y que presenta su punto álgido con el título que nos ocupa. Muchos factores conjugados en variados relatos fílmicos, a veces, dando lugar a situaciones rocambolescas. Esto mismo sucede en la copla.

En la España de los años treinta y cuarenta, las producciones cinematográficas pretenden buscar temáticas compatibles con las ideologías imperantes, por lo que surgen unos subgéneros cinematográficos afines a los presupuestos ideológicos del régimen que pueden ser tenidos en cuenta como definidores del paleofranquismo cinematográfico.

Tras el fin de la Guerra Civil el cine se convierte en un pasatiempo y medio de evasión para los españoles. En estos años el cine español se ocupa de la copla y, en menor medida, del cante flamenco en sus vertientes o cantes más “fáciles” y menos “cabales” u ortodoxos y que el público conoce más ampliamente a través de los cantaores. La vistosidad de la copla extrapolada a la pantalla grande ofrece también algunos tópicos que, aún hoy, resulta difícil desterrar definitivamente de la imagen que se tiene del cine español dentro incluso de nuestras propias fronteras.

Si nos trasladamos al tiempo de la segunda adaptación, los años noventa, por su parte, van a ser unos años donde, a pesar de la escasez de productos relacionados con el folclore español, se realizan algunos productos sinceros, en los que el público sabe de antemano que va a asistir a la proyección de un filme sin más pretensión que la de servir al lucimiento de la protagonista, proveniente del mundo de la canción.

Y, que también, en los años noventa, tras el ostracismo al que se ha condenado al género durante los últimos casi veinte años, algunas estrellas de la copla española aún en activo, regresan a los escenarios.

### **CINE ESPAÑOL DE CORTE FOLCLÓRICO**

La Memoria Histórica supone el esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto. Por su parte, el punto de vista del autor es determinante a la hora de enfocar la estructura del formato y la organización de imágenes en una secuencia cronológica, como veremos en los casos de Juan de Orduña y Josefina Molina.

La evolución cinematográfica ha de ir influyendo en los patrones de conducta y en la mentalidad de empresarios, directores y productores. Estos perciben, ya desde sus inicios, que el cine resulta un producto muy rentable en inversión, promoción y recaudación, por lo que no dudan en echar mano de los más conocidos y reconocidos intérpretes en cada momento.

Y es que, las películas folclóricas, normalmente, han presentado escasa ambición artística en el sentido cinematográfico, si bien durante décadas se sigue cultivando el divismo como gancho comercial. De lo que se trata fundamentalmente en estos años es de realizar cine con protagonista estrella, supeditando todo el mecanismo del filme a la exhibición brillante de la figura musical cuya fama, a través de espectáculos y discos, rentabilizase de forma segura su paso por el cine.

### COPLA

La música, centrándonos en este caso en la copla, ha de ser efectiva y cumplir la función de espectáculo, servir de entretenimiento. Como manifiesta Gubern, “*el cine se diferencia del teatro no sólo por el primer plano visual, de tan gran capacidad mitogénica, sino también por el primer plano acústico, que hace presentes el susurro, el suspiro o el gemido, que poseen también un enorme poder emocional*”<sup>1342</sup>.

Copla1: *et. a four-line octosyllabic strophe.*

Copla2 : *for a part of the villancico.*

Copla3: *et. folksong, popular song, ballad*<sup>1343</sup>.

Primitivamente hemos de entender la copla como un tipo de estrofa o cuarteta asonantada con una estructura métrica de cuatro versos octosílabos que riman en asonante los pares dejando libres los impares. Musicalmente, copla es sinónimo de canción, aunque no siempre de canción española, flamenca o andaluza, sino sólo en ocasiones, y posee un origen culto, ya que nace de la inspiración de poetas y escritores.

Por *copla* concebimos, “*historias cantadas y contadas de pasión y amores correspondidos o prohibidos, celos y todo tipo de relaciones afectivas, compromiso, matrimonio, abandono del hogar, incompatibilidad de caracteres, relaciones estables, separación y divorcio, alcoholismo, relación de parentesco y un sinfín de manifestaciones de las emociones más pro-*

<sup>1342</sup> Gubern, Román. “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. N° 18. Octubre 1994. p.17.

<sup>1343</sup> González Casado, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000. p.45.

*fundas son las que nos describen estas historias en tres minutos, que poseen un planteamiento, un nudo y un desenlace en su estructura compositiva, aunque algunos autores señalan que posee únicamente dos partes”.*

### **LA LOLA SE VA A LOS PUERTOS. DESDE EL PRINCIPIO**

La elaboración de la obra teatral es pedida a los Machado por la actriz Lola Membrives, de ahí que la protagonista se llame *Lola*, quien desea en ese momento interpretar una comedia andaluza, sin abusos de los tópicos andalucistas y sus usos lingüísticos y dialectales imperantes excesivamente en la época. Esta comedia, en el cine ha de derivar en melodrama.

Los hermanos atienden la petición de Membrives y comienzan planteando una comedia plagada de máscaras, como las interrelaciones entre una cantaora, un guitarrista, un hombre ya entrado en años, galante y sensual, y su hijo, un joven enamorado.

Inspirándose en el poema homónimo escrito por Manuel Machado, más tarde, en 1929, éste junto a su hermano Antonio, obtienen el mayor éxito de su etapa como autores. Esta comedia con tintes de drama, en tres actos, se estrena en el hoy desaparecido Teatro Fontalba, el ocho de noviembre de 1929, con los actores Lola Membrives, en el papel de Lola y Ricardo Puga, como el guitarrista Heredia. La obra se mantiene en cartel hasta el cinco de enero de 1930, alcanzando ciento diecisiete representaciones, resultando el triunfo más rotundo de los Machado y de su protagonista.

Pero la máxima popularidad de esta obra ha de llegar años después con sus adaptaciones homónimas al cine, siendo la primera la dirigida por Juan de Orduña en 1947, y protagonizada por Juanita Reina y Manuel Luna.

La segunda, y última versión hasta el momento, y también adaptación libre, es la dirigida en 1993 por Josefina Molina, con Rocío Jurado y Pepe Sancho en los papeles protagonistas. Del guión se encarga la propia Josefina Molina junto a José María Fernández, Romualdo Molina y Joaquín Oristrell.

El resultado, tras comparar las dos versiones cinematográficas con la obra original, es que no se trata de una “españolada” o “andaluzada”, sino un lamento, una elegía, que presenta los cantes en forma de mujer, en la persona de Lola. Cantes que a todos enamoran y que a todos gustan, pero que no todos pueden tener, cantar, sentir o disfrutar. “*Somos dos hermanos de flamenco, tocando y cantando penas*”, dice Lola. “*Tu cuerpo y mi guitarra son como el tronco y la sombra, el tronco y la hiedra. Diez años que soy lo que quisiste que fuera*”, responde Heredia.

Estamos asistiendo a la metáfora de la pérdida de los cantes, que van por el mundo sin quedarse en ningún sitio, como esa Lola, que es patrimonio de todos. Ella y Heredia, al final de la película se sienten viejos y cansados, desarraigados, únicamente sienten que su mundo está en la escenografía de su corazón y que el mar ha de ser el escenario por el que, de un lugar a otro, van a transitar para llevar voz y cante a todo lugar. Así son los cantes. El arraigo se lo otorgan las personas, pero, como Lola y Heredia, son de todos.

Los Machado se muestran orgullosos en su obra de su condición de andaluces. Apreciemos que lo más andaluz que conoce el mundo es el cante. Por tanto, para estos autores nacidos en Sevilla, cuna del cante, lo más importante y desde un punto de vista romántico, es elaborar esta obra que otorgar al mundo y presentarla desde un concepto flamenco, aunque la realidad que se vive (recordemos que nos encontramos en 1860), sea bien distinta. Veamos, los cafés cantantes que existen entre los años 1847 y 1920 surgen en razón lógica de unos hechos naturales. Por un lado, el auge toman en Europa los cafés con espectáculos musicales, no sólo como entretenimiento sino también como inquietud artístico-cultural. Por otro, la necesidad de canalizar la expansión cada vez más pujante del costumbrismo andaluz. Por tanto, se pierde comienzo a producirse la “muerte” del cante de sentimiento en detrimento de la profesionalización de cantaoras y guitarristas. No olvidemos que Lola, ante todo, es una cantaora.

Igualmente tenemos presentes críticas al caciquismo imperante y al alejamiento del pueblo, por parte del señorito andaluz, que aquí es representado como la cohorte que rodea a Don Diego, todos unos aduladores.

En la versión de 1993, el nombre de Heredia es cambiado por *Chipiona*, ya que, en un acto de generosidad, esa cantaora flamenca, aunque más recordada por sus baladas, como es Rocío Jurado, deja de manifiesto su amor por la localidad gaditana que la alumbró al nacer.

Por tanto, Lola se mueve por los dictados de su corazón, como el cante se mueve por inspiración. El escenario de Lola es el mar, aquel que la hace llegar a todos los rincones; el del cante, los cafés cantantes de la época.

Mientras que la primera adaptación se rueda en El Puerto de Santa María (Cádiz) y lo interiores en los estudios Sevilla Films, la segunda es rodada en localizaciones de Chipiona (Cádiz) y también de El Puerto de Santa María.

## **JUANITA REINA**

Juana Reina Castrillo (Sevilla, 1925 - Sevilla, 1999)

Descubierta por el representante de artistas José Palma, más conocido como *Palmita*, Juanita Reina llega al cine después de sus triunfos en las tablas del teatro. Con ella se pretende buscar una sustituta de Estrellita Castro, pero ambas han demostrado ser únicas.

En los años de esplendor de la copla, Juanita Reina va a rodar once filmes de corte folclórico que también adorna con sus canciones.

Su primera película, rodada sin muchas pretensiones es la de Claudio de la Torre, *La blanca paloma* (1942)<sup>1344</sup>. Entona Juanita canciones de León y Quiroga.

Luego, *Canelita en rama* (1943) de Eduardo García Maroto, superproducción de ambiente andaluz con guión de Antonio Guzmán Merino.

*Macarena* (1944), nuevamente bajo las órdenes de Eduardo García Maroto y también con guión de Antonio Guzmán Merino ensalzando Andalucía.

En 1947 llega *Serenata Española* (1947) de Juan de Orduña, donde Juanita Reina da vida a la gitana Angustias. Con argumento de Eduardo Marquina, el filme está basado en la vida y obra de Albéniz, e incluye canciones de Quintero, León y Quiroga, además de música de Isaac Albéniz.

Este mismo año trabaja también con Juan de Orduña, y lo hace en el título *La Lola se va a los puertos* (1947), filme de corte histórico basado en la homónima obra teatral de Manuel y Antonio Machado, hijos del poeta Antonio Machado y Álvarez *Demófilo*, uno de los grandes historiadores del flamenco, con guión de Antonio Mas Guindal. La producción y dirección corre a cargo de Juan de Orduña.

La ambientación musical corre a cargo del Maestro Jesús García Leoz. Juanita Reina cuenta con el cante de Pepe Pinto y la guitarra de Melchor de Marchena. Inolvidables son las canciones de Quintero, León y Quiroga incluidas en esta película, como *Aligera y olé* (Quintero, León y Quiroga) y las seguirillas orquestadas *Una cantaora* (Quintero, León y Quiroga), tantas y tantas veces cantadas por otras artistas.

Le sigue *Vendaval* (1949) también de Juan de Orduña, con argumento y guión del guionista Antonio Mas Guindal, ambientada en reinado de Isabel II, con música de Leoz y canciones de Quintero, León y Quiroga, como la zambra *Y sin embargo te quiero*.

---

<sup>1344</sup> Por la pobreza argumental que ofrece esta película ni siquiera puede ser considerada como “andaluzada”, aunque únicamente se dedique a ensalzar el ambiente andaluz.

Juanita Reina vive su época de mayor esplendor en la década de los cincuenta. Así, protagoniza la que está considerada como su mejor película, *Lola la Piconera* (1951), a las órdenes de Luis Lucia, ambientada en la Guerra de la Independencia e inspirada en la obra *Cuando las Cortes de Cádiz* de José María Pemán, con adaptación de Luis Lucia y Ricardo Blasco.

Continúa su filmografía con Luis Lucia en el título *Gloria Mairena* (1952) con argumento y guión basados en la obra teatral *Creo en ti*, original de los hermanos José y Jorge de la Cueva, autores de teatro, poetas y críticos teatrales. Tiene este título la particularidad de ser la primera película que Juanita Reina rueda con su propia compañía productora, de reciente creación en aquel momento, *Producciones Reina*, siendo el filme distribuido por *Cifesa*.

Cuatro historias conforman una poco aprovechada película de *sketchs* titulada *Aeropuerto* (1952), también con el director Luis Lucia, dando como resultado un filme que traspasa las fronteras nacionales para ser exhibido en varios países<sup>1345</sup>. Otros actores que intervienen en la película son Fernando Rey, Fernando Fernán Gómez, José Isbert y María Asquerino.

Del mismo año es *Sucedió en Sevilla* (1952) de José Gutiérrez Maesso, *remake* o segunda versión del filme con el que la artista debutase en el cine una década antes, ahora basado en la novela de Alejandro Pérez Lugín.

Y llegamos a la última interpretación para la pantalla grande por parte de Juanita Reina. *La novia de Juan Lucero* (1958) de Santos Alcocer, con argumento y guión de su director, y que cuenta con el rejoneador Ángel Peralta en el papel de Juan Lucero.

Por último, Juan de Orduña ofrece a Juanita el papel principal de *El último cuplé* (1957), a las órdenes del director Juan de Orduña, que finalmente interpreta Sara Montiel y que la Reina rechaza por parecerle “atrevido”.

Juanita Reina graba en su vasta y extensa discografía más de quinientas canciones, negándose a realizar versiones coplas o canciones ya estrenadas por otras artistas. Y muy conocida es desde finales de los cuarenta y toda la década de los cincuenta la rivalidad existente entre Juanita y Concha Piquer.

---

<sup>1345</sup> MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Ed. Rialp, Tomo I. Madrid, 1965. p.116

## ROCÍO JURADO

María del Rocío Trinidad Mohedano Jurado (Chipiona, Cádiz, 1942 - El Soto de la Moraleja, Madrid, 2006)

Comienza a participar en concursos radiofónicos a mediados de los cincuenta y, como gana todos ellos, la llamarán “la niña de los premios”. En los primeros años sesenta llega a Madrid y realiza sus primeros pinitos como palmera en el tablao de Pastora Imperio.

Rocío se inicia en el cine junto al también debutante entonces en las lides del celuloide, Manolo Escobar en *Los guerrilleros* (1962) a las órdenes de Pedro Luis Ramírez en una película más folclórica que de corte histórico.

Le sigue *Proceso a una estrella* (1966) de Rafael J. Salvia, teniendo como galán al italiano Giancarlo del Duca.

*En Andalucía nació el amor* (1966) Enrique López Eguiluz, es una película con formato de reportaje para la promoción turística española, en la que la joven Rocío comparte cartel con un maestro del toreo, Manuel Benítez *El Cordobés*.

Del director Germán Lorente es un filme en clave de comedia que Rocío decide rodar para que no la encasillen en papeles folclóricos, *Una chica casi decente* (1971), y así poder demostrar sus cualidades como actriz.

Un lustro después participa en *La querida* (1976) a las órdenes de Fernando Fernán Gómez con guión de Romualdo Molina y José Manuel Fernández, pero los problemas surgidos entre director y productor, además de polémicas ajenas a la película, pero buscadas por la prensa a través de su argumento, dan al traste con una larga carrera comercial del filme.

Esta negativa experiencia cinematográfica consigue que Rocío se dedique a potenciar su carrera musical en España y las tres Américas.

Mientras, y entre ésta y la que sería su última película, Rocío interviene en una nueva versión de *El amor brujo* (1986) de Carlos Saura, colaborando intensamente en la banda sonora. Recordar que “El amor brujo” es compuesto expresamente por Manuel de Falla para Pastora Imperio, y estrenada por ésta en el madrileño Teatro Lara en 1915.

Pero, en 1993, Josefina Molina la elige para la revisión del clásico protagonizado por Juanita Reina en 1947 a las órdenes de Juan de Orduña, *La Lola se va a los puertos* (1993), donde comparte Rocío protagonismo con Pepe Sancho y Paco Rabal.

El año anterior, Rocío Jurado, participa junto a Juanita Reina, Imperio Argentina, Nati Mistral y María Vidal en el gran espectáculo dirigido por Gerardo Vera, *Azabache*, con moti-

vo de la Exposición Universal de Sevilla, considerado el mayor y mejor espectáculo musical sobre nuestra canción realizado en nuestro país.

### **BANDAS SONORAS**

Se presentan diferentes las dos versiones de *La Lola se va a los puertos* en cuanto a lo que a sus bandas sonoras se refiere.

En la **versión de Juan de Orduña**, las canciones responden a los títulos de:

- *A la vela* (Soleares).  
Quintero / León / Quiroga
- *Consejillos*  
Quintero / León / Quiroga
- *Aligera y olé*  
Quintero / León / Quiroga
- *Can-can*  
Quintero / León / Quiroga
- *Bulerías*  
Quintero / León / Quiroga
- *Francisco Alegre*  
Quintero / León / Quiroga
- *Tu prisionera*  
Quintero / León / Quiroga
- *Saeta*  
Quintero / León / Quiroga
- *Una cantaora* (Seguirillas orquestadas)  
Quintero / León / Quiroga

Por su parte, en la **versión de Josefina Molina**, tenemos los siguientes títulos:

- *Minera del Heredia* (Minera)  
J. M. Cañizares
- *El amor tiene tres puertas* (Granaína)  
Carlos Lencero / Ricardo Pachón

- *Soledad sin remedio* (Soleá)  
Carlos Lencero / Ricardo Pachón
- *Cuatro letras* (Fandangos)  
Carlos Lencero / Ricardo Pachón
- *Que se la lleva el aire* (Bulerías)  
Diego Carrasco
- *Solita en mi balcón* (Tangos)  
José Roca / Juan Carlos Romero
- *Romancillo del niño de barrio* (Alegrías)  
Popular
- *Te cambio mi bulería* (Rumba)  
Carlos Lencero / J. M. Cañizares
- *Lejana*  
J. M. Cañizares
- *Jazminero de estrellas* (Soneto)  
Carlos Lencero / Ricardo Pachón
- *Cada vez que te miro*  
José Roca
- *Málaga* (Malagueña)  
R. Alberti / R. Pachón
- *Ya basta*  
José Roca
- *Himno de Andalucía*<sup>1346</sup> (Tiempo de Tarantos)  
Blas Infante / Adap. Musical: Jesús Bola
- *Una cantaora*  
Quintero / León / Quiroga

Apreece el lector que, mientras en la versión de 1947, las músicas se mueven principalmente en el terreno de la copla, en la versión de 1993, estas son derivadas al flamenco, incluyendo incluso el *Himno de Andalucía*, escrito por Blas Infante. Igualmente, solo se mantiene en el repertorio el tema *Una cantaora*, con el que se mantiene la estructura original de cierre en ambas versiones.

---

<sup>1346</sup> Presentado por primera vez en 1936, y rescatado en 1977.

Destacar también las creaciones de José Roca, guitarra y voz del mítico grupo precursor del denominado rock andaluz, *Alameda* para esta segunda versión.

### A MODO DE CONCLUSIONES

La década de los años cuarenta, supone un punto y aparte en lo que a cine de corte histórico se refiere, ya que es la década en la que nace el auténtico cine andaluz de la mano del realizador especializado en el drama histórico, Juan de Orduña. Este cine nace con De Orduña tras la cámara y con Juanita Reina como protagonista en el filme *La Lola se va a los puertos* (1947). Es lo que damos en llamar “toque Orduña”.

En esta década va a ser cuando se llega a la conclusión de que, sólo en contadas ocasiones, el auténtico musical ha aparecido reñido con nuestro cine, cuya peculiaridad folclórica casi siempre ha representado un obstáculo insalvable para abordar con meridiana soltura espectáculos populares de calidad. Y no es por falta de bailes y canciones populares de los que nutrirse de nuestro repertorio clásico. Al contrario, el cine folclórico se ha caracterizado por la convencional adopción del código lingüístico del género, es decir, el agotamiento hasta la vehemencia de las dotes de francachela de los artistas en general, y de cantantes en particular, en la gran pantalla, tanto si venían o no a cuento de la historia como si reemplazaban la ausencia de aquella. Si a esto añadimos la falta de espontaneidad y de convicciones narrativas, así como la escasa imaginación y dinamismo, que son cualidades indispensables en el género, llegaremos a comprender algo del por qué no se ha realizado un auténtico y genuino cine musical en España.

Son los años cuarenta tiempos de peineta, mantilla y clavelón en el cine, todo ello condensado en filmes que aspiran a la exaltación patriótica, única columna cinematográfica del pueblo español esperanzado en un milagroso *Plan Marshall*.

En estas dos adaptaciones se ha realizado una idealización de la simbología del cante y, éste papel, en la realidad de nuestros cantes, desde los años cuarenta lo ha desempeñado Lola Flores, traspasando fronteras como símbolo de “lo español”.

El mundo del cine no ofrece en la mayoría de casos, filmes acorde con las posibilidades interpretativas de su protagonista provenientes del mundo de la canción. El cine busca el rendimiento económico principalmente. Y con este cine de corte folclórico, se logran éxitos extraordinarios, desde el punto de vista comercial y económico, dentro del país y en Hispanoamérica, además de casi todos los lugares donde se distribuyen y proyectan estos filmes.

Nacionalismo, heroísmo, folclorismo y cristianismo preconiliar son los rasgos fundamentales que encontramos en estas películas de corte folclórico. En 1993, con *La Lola se va a los puertos*, se recupera este espíritu pero sin el toque de cristianismo preconiliar.

La copla, por su parte, genera una parte del cine específica a la hora de aportar público y aspiraciones, para hibridarse económicamente con un cine donde los guionistas poseen un gran calado intelectual

Las cantantes de copla clásicas continúan siendo un referente para las nuevas generaciones de artistas, aunque se suele achacar a las últimas que siguen los parámetros trazados por las primeras, es decir, no apuestan por estilos más personales a la hora de enfocar la nueva copla.

## **FILMOGRAFÍAS**

### Juanita Reina

- *La blanca paloma* (1942) Claudio de la Torre
- *Canelita en rama* (1943) Eduardo García Maroto
- *Macarena* (1944) Eduardo García Maroto
- *Serenata Española* (1947) Juan de Orduña
- *La Lola se va a los puertos* (1947) Juan de Orduña
- *Vendaval* (1949) Juan de Orduña
- *Lola la Piconera* (1951) Luis Lucia
- *Gloria Mairena* (1952) Luis Lucia
- *Aeropuerto* (1952) Luis Lucia
- *Sucedió en Sevilla* (1952) José Gutiérrez Maesso
- *La novia de Juan Lucero* (1958) Santos Alcocer

### Rocío Jurado

- *Los guerrilleros* (1962) Pedro Luis Ramírez
- *Proceso a una estrella* (1966) Rafael J. Salvia
- *En Andalucía nació el amor* (1966) Enrique López Eguiluz
- *Una chica casi decente* (1971) Germán Lorente
- *La querida* (1976) Fernando Fernán Gómez
- *El amor brujo* (1986) Carlos Saura

- *Sevillanas* (1992) Carlos Saura
- *La Lola se va a los puertos* (1993) Josefina Molina

### FUENTES CONSULTADAS

- ANGLÉS, Higinio; PENA, Joaquín. *Diccionario de la Música*. Tomo I A-G. Tomo II H-Z. Editorial Labor. Barcelona, 1954.
- BELLO CUEVAS, José Antonio. *Cine mudo español (1896-1920). Ficción, documental y reportaje*. Laertes Ediciones. Madrid, 2010.
- BERRIATÚA, Luciano. “*Dobles versiones en el cine mudo español*”. Cuadernos de la Filmoteca. Nº19. Febrero, 1995.
- BERRIATÚA, Luciano. “*Los primeros años del cine en las zarzuelas*”. Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (coord.). *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los comienzos del cine español 1896-1920*. Ediciones de la Filmoteca. Institut Valencià de l’Audiovisual i la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay. Valencia, 2010.
- BERRIATÚA Luciano. “*Notas sobre la restauración de Frivolinas*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 32. Junio 1999.
- BRENAN, Gerald. *La copla popular española*. Ediciones Miramar. Málaga, 1995.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. “*La música y las películas en el cine mudo español. Las adaptaciones de zarzuelas en la producción cinematográfica madrileña de los años veinte*”. AA.VV. *El paso del mudo al sonoro en el cine español*. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine [celebrado en Murcia del 12 al 15 de junio de 1991]. Tomo II. Editorial Complutense. Madrid, 1993.
- CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás, “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Antología crítica del cine español 1906-1995*. PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), Madrid, Cátedra-Filmoteca Española, 1997.
- FREIXEES SAURI, Joaquín (ed.). “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Guía de la industria y el comercio cinematográfico en España e industrias relacionadas con el mismo*. Arte y Cinematografía. Barcelona, 1924.
- GONZÁLEZ CASADO, Pedro. *Diccionario técnico Akal de términos musicales*. Ediciones Akal. Madrid, 2000.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira; CÁNOVAS BELCHÍ, Joaquín Tomás. “*Carceleras (1922)*”. AA.VV. *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1921-1930*. Filmoteca Española. Madrid, 1993.
- GUBERN, Román. “*La herencia del Star System*”. Archivos de la Filmoteca. Nº 18. Octubre 1994.

- JURADO ARROYO, Rafael. *Los inicios del cinematógrafo en Córdoba*. Filmoteca de Andalucía. Córdoba, 1997.
- LAFUENTE, RAFAEL. *Los gitanos, el flamenco y los flamencos*. Editorial Barna, S.A. Barcelona, 1955.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio. *El folk-lore andaluz. Estudio preliminar de José Blas Vega y Eugenio Cobo*. Editorial Tres-Catorce-Dieciséiete. Madrid, 1981.
- MCMAHAN, Alison. *Alice Guy Blaché. (Lost visionary of the cinema)*. Traducción de Marta Heras. Plot Ediciones. Madrid, 2006. p. 342.
- MÉNDEZ-LEITE, Fernando. *Historia del cine español*. Ediciones Rialp, Tomo II. Madrid, 1965.
- MOYANO, Anacleto. *Conchita Piquer. El nombre de la copla*. Ediciones Quiroga. Madrid, 1988.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *España desde la ópera a la zarzuela*. Alianza Editorial. Madrid. 1967.
- PORTO, Juan José. *Síntesis histórica de un cierto cine español (de La Prehistoria alucinante a la incierta Edad Moderna. 1896-1973)*. Togapor. Granada, 1997.
- RETANA, Álvaro. *Estrellas del cuplé*. Editorial Tesoro. Madrid, 1963.
- *Historia del Arte frívolo 1900-1964*. Editorial Tesoro. Madrid, 1964.
- ROMÁN, Manuel. *La copla: la canción tradicional española, la tonadilla, sus orígenes populares, los mejores intérpretes*. Editorial Acento. Madrid, 2000.
- *Memoria de la copla. La canción española de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Alianza Editorial. Madrid, 1993.
- STEINGRESS, Gerhard. *Sobre flamenco y flamencología*. Signatura Ediciones de Andalucía. Sevilla, 1998.