

### ***La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961): Paquita Rico entre el carnaval de Cádiz y la rumba habanera<sup>1</sup>**

Por Celsa Alonso\*

**Resumen:** En los albores de la década de los años '60, el cine comercial español se prepara para cambios relevantes. Pese al creciente agotamiento del musical folklórico, continuaba haciéndose un cine que explotaba el carisma de cantantes mediáticos. Es el caso de *La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961), con música de Daniel Montorio, ambos profesionales veteranos: un film a la medida de la cantante Paquita Rico, adaptación de una farsa gaditana de José María Pemán estrenada en septiembre de 1960, con música incidental de Daniel Montorio. Reconstruiremos los pormenores de la adaptación cinematográfica y analizaremos la carga semántica de la música incidental de Montorio y los números diegéticos (tanguillos, habaneras, baile flamenco y rumba caribeña) que no interrumpen la acción. La feminización del territorio (Cuba frente a Andalucía), la apuesta por los mestizajes musicales (y, al mismo tiempo, los tópicos caribeños y andaluces), el potencial satírico-burlesco de unas comparsas de carnaval que comentan la acción, la integración de los fondos sonoros con los números diegéticos (compartiendo materiales musicales) y la explotación de los matices de la personalidad de la protagonista a través de la habanera y el tanguillo son algunos de los rasgos más destacados de esta película en la que la música es una herramienta imprescindible para el diálogo cultural entre España y Latinoamérica.

**Palabras clave:** intercambios culturales España-Latinoamérica, cine musical español, musical folklórico, Paquita Rico, Daniel Montorio

### ***La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961): Paquita Rico entre o carnaval de Cádiz e a rumba de Havana**

**Resumo:** No início da década de 1960, o cinema comercial espanhol preparava-se para mudanças significativas. Apesar do crescente esgotamento do musical popular, continuaram a ser feitos filmes que exploravam o carisma dos cantores dos media. É o caso de *La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961), com música de Daniel Montorio, ambos profissionais veteranos: um filme feito à medida da cantora Paquita Rico, uma adaptação de uma farsa de José María Pemán de Cádiz, estreada em Setembro de 1960, com música incidental de Daniel Montorio. A peça tinha sido um grande sucesso e as filmagens foram amplamente cobertas pelos media, devido à popularidade do cantor. Neste

---

<sup>1</sup> Este texto ha sido posible gracias al Proyecto "Música y medios audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados" (MusMAE) (Referencia: PID2019-106479GB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI), 10.13039/501100011033.

artigo vamos reconstruir os detalhes da adaptação cinematográfica e vamos analisar a carga semântica da música incidental de Montorio e os números diegéticos (tanguillos, habaneras, dança flamenca e rumba caribenha) que não interrompem a acção. A feminização do território (Cuba versus Andaluzia), a aposta no cruzamento musical (e ao mesmo tempo clichés caribenhos e andaluzes), o potencial satírico-burlesco das comparsas carnavalescas que comentam a acção, a integração dos fundos sonoros com os números diegéticos (partilha de materiais musicais) e a exploração das nuances da personalidade do protagonista através da habanera e do tanguillo são algumas das características mais marcantes deste filme em que a música é um instrumento essencial para o diálogo cultural entre a Espanha e a América Latina.

**Palavras-chave:** Intercâmbios culturais Espanha-América Latina, cinema musical espanhol, cinema de música folclórica, Paquita Rico, Daniel Montorio

***La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961): Paquita Rico between the Cádiz carnival and the Havana rumba**

**Abstract:** At the dawn of the 1960s, Spanish commercial cinema was preparing for important changes. Despite the increasing depletion of the folkloric musical, this genre continued to exploit the charisma of high-profile singers. This is the case of *La viudita naviera* (Luis Marquina, 1961), with music by Daniel Montorio, both veteran professionals: a film tailored to the singer Paquita Rico, an adaptation of a Cadiz farce by José María Pemán released in September 1960, with “musical notes” by Daniel Montorio. The play had been a great success and the filming was widely covered by the media, due to the popularity of the female singer. In this article we will reconstruct the details of the film adaptation and analyze the semantic load of Montorio’s incidental music and diegetic numbers (tanguillos, habaneras, flamenco dance and Caribbean rumba) that do not interrupt the action. The feminization of the territory (Cuba as opposed to Andalusia), the bet on musical crossbreeding (and, at the same time, Caribbean and Andalusian clichés), the satirical-burlesque potential of some carnival *comparsas* that comment on the action, the integration of dramatic scoring with diegetic numbers (sharing musical materials) and the exploitation of the nuances of the personality of the protagonist through the *habanera* and the *tanguillo* are some of the most outstanding features of this film in which music is an essential tool for the cultural dialogue between Spain and Latin America.

**Key words:** Spain-Latin America cultural exchanges, Spanish musical cinema, folkloric musicals, Paquita Rico, Daniel Montorio

**Fecha de recepción:** 04/07/2022

**Fecha de aceptación:** 08/09/2022

Uno de los fenómenos más interesantes del cine español en la década de 1960-70 fue el extraordinario desarrollo y enriquecimiento del cine musical, en varios subgéneros, con una renovación de temas, intérpretes, directores y guionistas que hicieron posible el asentamiento y adaptación del musical español a las estructuras económicas del cine del desarrollismo. *La viudita naviera* se enmarca en dichos procesos de renovación. De entre las distintas y variadas propuestas, destacamos el proceso de modernización del musical basado en la copla con la intención de lograr el interés del público urbano, en el que jugó un papel importante el cine de Marisol, que irrumpe con *Un rayo de luz* (1960) y *Ha llegado un ángel* (1961), ambas dirigidas por Luis Lucia, contemporáneas de *La viudita naviera*. Marisol representaba una españolidad “cosmética y estéticamente más cercana a Europa” que aún conservaba elementos del nacionalcatolicismo: un nuevo envoltorio de los viejos valores, bajo la influencia del musical hollywoodiense y el cine folklórico (Triana Toribio, 2003: 88).

Junto a Marisol estaba el cine de las gemelas Pili y Mili, quienes desarrollaron una fructífera carrera en Latinoamérica: protagonizaron varias comedias musicales caracterizadas por una fuerte presencia del baile, coreografías bajo la influencia de los musicales de Broadway, entre ellas algunas coproducciones hispanomexicanas e hispanoargentinas, caso de *Como dos gotas de agua* (Luis Cesar Amadori, 1963) que las lanzó al estrellato (Fraile, 2019: 242). Peter Evans ha señalado que Marisol resultaba menos proletaria que Pili y Mili, y sus películas terminaron por convertirse en un “complex site of resistance”, un producto híbrido entre la tradición española y un “American-style modernity can” (Evans, 2004: 135-37). Rocío Dúrcal también rodó varias películas con Luis Lucia, y su figura (modelo de feminidad adolescente) se convirtió en el

símbolo de la movilidad social, de la incorporación de la mujer al mundo laboral y un epítome de modernidad (Pavlovic, 2013: 325).

Mientras surgían estas nuevas estrellas infantiles y juveniles, al cine musical se sumaron otras estrellas de la copla como Manolo Escobar, que rodó buen número de comedias musicales de gran éxito de taquilla: productos considerados como una especie de “commodified patriotism”, una renovación y adaptación de la “españolada” en una nascente sociedad de consumo bajo el eslogan de *Spain is different* (Crumbaugh, 2002: 271).

En estas películas las tramas presentaban una constante negociación entre tradición y modernidad. No es el caso de *La viudita naviera*, una adaptación de una farsa del poeta, dramaturgo y periodista gaditano José María Pemán (1897-1981) cuya trama se desarrolla en 1895. El resultado fue un film a medio camino entre comedia costumbrista y musical, una alternativa al modelo del musical folklórico protagonizado por cantantes andaluzas, que estaba agotándose: en este caso no a través de la exhibición de nuevos espacios urbanos, ni de la incorporación de cantantes varones como protagonistas, sino acudiendo al teatro cómico nacional y al mestizaje de músicas andaluzas y caribeñas, con la mirada puesta en el mercado latinoamericano.

El musical folklórico aún tenía atractivo en Latinoamérica, y en este género la música siempre había sido una herramienta fundamental en los procesos de diálogo cultural entre España y las repúblicas americanas. Argentina, México y Cuba habían sido receptoras del musical folklórico español desde los años 30 (Miranda, 2019). Conocemos la circulación de actores, actrices, cantantes y directores a través del Atlántico después de la guerra civil española. En México se rodó mucho cine musical, enriquecido con la convivencia de músicas populares españolas y géneros locales como el mambo, el corrido, la ranchera, el bolero y la rumba (Fraile, 2020: 192). En los años sesenta, el cine religioso y el cine musical español seguían teniendo éxito en las repúblicas americanas.

La trama y el mestizaje musical d *La viudita* favorecían el éxito al otro lado del Océano.

### **Paquita Rico y Cesáreo González**

La contratación de la cantante de copla Paquita Rico (1929-2017) para protagonizar *La viudita naviera* quizá pueda entenderse desde el objetivo de hacer un producto atractivo para el mercado nacional y el americano. Paquita Rico se había dado a conocer en el cine en 1948 gracias a Florián Rey (marido e impulsor de la carrera de Imperio Argentina) con el drama *Brindis a Manolete*, música original de José Muñoz Molleda y canciones de Manuel López Quiroga. La cantante iniciaba así una fructífera carrera cinematográfica (musical folklórico, comedias o melodramas con canciones) en la que destaca *Debla, la virgen gitana* (Ramón Torrado, 1951) con música de García Leoz, primera película española que se presentó al Festival de Cannes, nominada a la Palma de Oro. Tras el éxito en Cannes, la cantante sevillana firmó su primer contrato en exclusiva con el productor gallego Cesáreo González (1903-1968) para girar por América Latina.

En 1941, Cesáreo González (1903-1968) había registrado la productora Suevia Films, y en 1947 creaba la sociedad comercial limitada *Suevia Films. Distribuciones Cinematográficas*. La compañía nacía con vocación americana; su objetivo principal era “conquistar” cinematográficamente América Latina, en particular México y Argentina, donde estableció varias oficinas y contrató a socios distribuidores (Castro de Paz, 2011: 226-227). En la década siguiente, Suevia Films se consolida, se convierte en la principal competidora de Cifesa, y Cesáreo González en el productor más importante del franquismo. Suevia planteó una política de diversificación de géneros —con cierta predilección por el cine folklórico y el cine musical— y cuidó mucho la expansión de sus películas por Latinoamérica, también pensando en la audiencia de emigrantes españoles. Para lograr este objetivo y, al mismo tiempo, dominar el mercado nacional, la estrategia fue contratar a las estrellas españolas de la canción

(Carmen Sevilla, Joselito, Marisol, Sara Montiel, Lola Flores o Paquita Rico), convirtiendo a algunas de ellas en “auténticos iconos transnacionales” y abundando en el mestizaje de tradiciones musicales (Benet, 2012: 284).

Gracias a Cesáreo González, algunas folklóricas españolas protagonizaron coproducciones hispanomexicanas, con frecuencia híbridos entre comedia ranchera y musical folklórico español a las que Julio Arce se ha referido como “españoladas rancheras”: un producto fundamental en la construcción de un cine popular pensado para el mercado hispano y transnacional, para competir con el cine norteamericano y, al mismo tiempo, fortalecer las industrias nacionales española y mexicana (Arce, 2012). La “españolada ranchera” perpetuaba los estereotipos de la llamada “españolada” en tramas basadas en idilios amorosos entre cantantes gitanas y cantantes mexicanos. Esta tendencia de hibridar el mariachi y la copla andaluza se había inaugurado con el film *Jalisco canta en Sevilla*, de 1948, protagonizada por Jorge Negrete y Carmen Sevilla. En la década siguiente, Lola Flores fue el “icono principal de este diálogo empresarial y político entre naciones” capitaneado por Suevia: si Lola Flores (la Faraona) destacaba por un “fenotipo bronceado y una enculturación flamenca”, Paquita Rico representaba la “belleza refinada y elegante” (Cruces-Roldán, 2021: 539-540).

Bajo la supervisión de Cesáreo González, Paquita Rico rodó varias películas de recorrido nacional, entre las que destaca una nueva adaptación de *Malvaloca* (1954) y el musical folklórico producido por Benito Perojo *Suspiros de Triana* (1955), ambas de Ramón Torrado. Parecía el momento de lanzar a la cantante al mercado cinematográfico americano. Así, en 1955 Paquita Rico protagoniza el melodrama *Prisionera del pasado*, una producción mexicana de Mier y Brooks bajo la dirección del chileno Tito Davison. Poco después la cantante participó en varias coproducciones hispanomexicanas, como la comedia *Dos novias para un torero* (Antonio Román, 1956), coproducida por Atenea Films en España y Mier y Brooks en México, con música original de Augusto Algueró y



canciones de Manuel L. Quiroga. Otra película destacada fue *Las lavanderas de Portugal* (Pierre Gaspar-Huit y Ramón Torrado, 1957), que protagoniza junto al cantante de opereta Luis Mariano, coproducción de Suevia Films con las francesas Films Univers y Pathe Cinéma.

Estas preceden al gran éxito que supuso *¿Dónde vas, Alfonso XII?* (1958) dirigida por el argentino Luis César Amadori, uno de los renovadores del cine musical español. La romántica y triste historia de la Reina María de las Mercedes de Orleans y Borbón —fallecida a los 18 años— y el Rey Alfonso XII (Vicente Parra en la ficción) se convirtió en un mito del cine español. Paquita Rico, gracias al personaje de la reina Mercedes, se consolida como estrella adorada por el público.

A lo largo de aquellos años, Paquita Rico hizo varias giras por Latinoamérica, sobre todo por Argentina y México, diseñadas por Cesáreo González, que continuaron en los años sesenta, a veces junto a Lola Flores y otras folklóricas que trabajan para Suevia. En 1960, tras una de esas giras, la cantante rueda, a las órdenes del argentino Luis Saslavsky, el drama *Historia de una noche*, junto a Jorge Mistral, producción de Suevia Films y Gonzalo Elvira. El ritmo de trabajo de la actriz era frenético, con dos películas en 1961: el western *Tierra brutal* (una coproducción entre España y Estados Unidos dirigida por Michael Carreras, con música de Antón García Abril) y, a renglón seguido, *La viudita naviera*. La cantante sevillana estaba en 1961 en lo más alto de su carrera: era buena cantante y actriz —tenía en su haber nada menos que 23 películas—, muy popular y muy mediática, sobre todo tras su boda con el torero Juan Ordóñez Araujo en 1960, haciendo en realidad el mito cinematográfico de la historia de amor entre torero y tonadillera.

### **Una obra de José María Pemán**

El 30 de septiembre de 1960 se estrenaba en el Teatro Reina Victoria de Madrid la obra de José María Pemán titulada *La viudita naviera*, catalogada por

su autor como “farsa gaditana con comentarios chirigoteros en dos partes y 8 cuadros” con “comentarios musicales” de Daniel Montorio. La crítica y el público esperaban este estreno, no en vano la nueva obra de Pemán había recibido cierta atención mediática. La revista ilustrada *Blanco y Negro* había publicado una entrevista con el autor gaditano mientras ultimaba la farsa. Pemán subrayaba una singularidad de la obra: “esa novedad de que hablo es que, volviendo a la madre del teatro —al teatro griego—, vuelve el coro (...) que será una chirigota de nuestras incomparables fiestas”. Los tanguillos de las chirigotas del carnaval gaditano comentaban la acción: “Vuelve el coro antiguo, pero sobre la milenaria solera de mi tierra”.<sup>2</sup>

Para contar la simpática historia de la joven Candelaria —casada por partida doble sin consumir sus matrimonios, y casi en terceras nupcias de no ser por la reaparición de su “difunto” segundo marido— Pemán da forma a una farsa de ingeniosos diálogos llenos de en comicidad y cinismo, que se desarrolla durante los carnavales de Cádiz a finales del siglo XIX. La farsa tenía un prólogo, dos partes (de 3 y 5 cuadros respectivamente) y un entrecuadro en la parte primera, destinado a destacar el “Tango de las bodas” interpretado por la Chirigota de los Chismosos.

*La viudita naviera* fue un éxito, interrumpido por los aplausos del público en más de una ocasión. El crítico teatral Adolfo Marquerie la calificaba de “leve e intrascendente pero divertida farsa” que triunfó gracias a un buen elenco de comediantes, entre ellos Amelia de la Torre (Doña Fidelidad), Analía Gadé (Candelaria), Juan Carlos Thorry (primer actor y director de la compañía en el papel de Tomás Igartúa), Julio Sanjuan (Santiago Filgueiras) y Maruja Tamayo (Niña García). La Murga Gaditana de Paco Alba participó en la representación, con dos comparsas: “Tacita de Plata” y “Pañuelo que dice adiós a los navegantes”. Al terminar cada parte, saludó Pemán al público “entre

---

<sup>2</sup> E. G. de M. “*La viudita naviera* de Pemán, rompe los moldes del teatro”, *Blanco y Negro*, Madrid, 27 de febrero de 1960, p. 47-48.



resonantes ovaciones”. La obra de Pemán podría calificarse casi como una comedia musical, debido al protagonismo del coro, los murguistas, canciones y bailes interpretados por los propios actores: rumbas, habaneras y tanguillos (todo con versos de Pemán). “Todo es leve, espumoso, florido, fragante en esta piececita de enredo no carente de malicia y un desenlace feliz, con luz y picardía”: en suma, un divertimento, señalaba el crítico del diario *ABC*, quien también destacaba los figurines, luminosos decorados y “unas ilustraciones musicales de Montorio, llenas de gracia, de garbo y de la más pura inspiración popular”.<sup>3</sup>

En enero de 1961, la misma compañía teatral estrena la obra en San Fernando (Cádiz), calificada por el crítico de la edición sevillana del *ABC* como “regocijante pasatiempo” y “chistoso enredo no carente de malicia” donde “están perfectamente observados los tipos y con ellos los detalles y las situaciones escénicas del viejo teatro”. Se destacaron los coros y la interpretación de los primeros actores que también “cantan o bailan sin perder el ritmo, porque a ellos corresponde la interpretación de rumbas y otros números que de La Habana llegan a Cádiz”. Y añadía el crítico que “ello supone un agradable y lírico divertimento porque también el maestro Montorio ha compuesto unas melodías cubanas, que forman sugestivo contraste con los temas populares gaditanos, asimismo muy logrados, con que ha ilustrado la farsa”.<sup>4</sup>

### **La adaptación cinematográfica, trama y personajes**

Apenas unos meses después del estreno gaditano de la farsa de Pemán, la productora Tarfe Films S.A. decide hacer una versión cinematográfica con la intención de rodar una película comercial y amable: una comedia con

---

<sup>3</sup> Adolfo Marquerie: INFORMACIONES TEATRALES Y CINEMATOGRÁFICAS. “En el Reina Victoria se estrenó *La viudita naviera* de Pemán, con música de Montorio”, *ABC*, 1 de octubre de 1960, p. 75.

<sup>4</sup> A. S. “Se estrenó en San Fernando la farsa lírica de Pemán y el maestro Montorio “*La viudita naviera*”, *ABC* (edición de Andalucía), 4 de enero de 1961, p. 37.

canciones. Paquita Rico compartía protagonismo con el actor Arturo Fernández como galán, quien lograría con este film el Premio Nacional de Interpretación del Sindicato Nacional del Espectáculo. Cuando Paquita Rico firmó el contrato para protagonizar *La viudita naviera*, la noticia fue recogida en el *ABC*, a doble página, con entrevista y fotos de la actriz. La cantante señalaba que la Andalucía de Pemán era “fina, bonita y auténtica”, y que el Cádiz de *La viudita* era “elegante y lleno de colorido”. Paquita Rico definía su personaje como el de una mujer llena de “coquetería, picardía y candor, con muchos matices”. A la pregunta de si sería una película folklórica más, la actriz lo negó con rotundidad: “el guion no tiene esos tópicos que dan una falsa idea de lo que es nuestra tierra”.<sup>5</sup>

Tarfe Films acudió al director Luis Marquina (monárquico y conservador como Pemán), al compositor de música de cine Daniel Montorio (autor de las ilustraciones musicales de la farsa original) y a solventes actores de teatro, entre los que cabe destacar a Ismael Merlo (en el papel de Filgueiras) y Mary Santpere (para dar vida a la solterona Fidelidad).

Daniel Montorio (1904-1982) y Luis Marquina (1904-1980), dos veteranos del cine español que habían colaborado ya en tiempos de la II República, se habían reencontrado el año anterior, en 1960. Fue en otra producción de Tarfe Films: *Adiós Mimí Pompón*, una adaptación cinematográfica de un vodevil negro de Alfonso Paso Gil estrenado en 1958 por la compañía de Ismael Merlo, para el que Montorio también había escrito la música incidental. El film se había rodado en 1960 en los estudios de la Compañía Española Americana (CEA) y había supuesto el regreso a la dirección de Marquina tras un paréntesis de siete años en los que estuvo dedicado a la producción, debido —como el

---

<sup>5</sup> J. L. Martínez Redondo: “Paquita Rico hará en el cine *La viudita naviera* de Pemán”, *ABC*, 12 de septiembre de 1961, p. 17-18.

propio Marquina admitió— a las dificultades económicas que atravesaba el cine español, declaraciones recogidas en la revista *Primer Plano*.<sup>6</sup>

La experiencia fue buena y la productora decidió repetir. Tal como era costumbre, el 28 de agosto el gerente de Tarfe se dirige al Director General de Cinematografía y Teatro comunicando la intención de hacer la adaptación cinematográfica de la obra de Pemán, adjuntando 3 ejemplares. El informe sindical fue favorable y Tarfe Films solicitó el permiso de rodaje en septiembre de 1961: la productora estimó un trabajo de cuatro semanas de duración en exteriores, seis semanas en interiores en el estudio y laboratorios de la CEA. Tarfe Films presentaba un detallado presupuesto de rodaje en 8.933.432 pesetas, y es interesante destacar lo escaso del presupuesto destinado a la música, en relación con otras partidas: un total de 123.800 pesetas que incluían las 45.000 pesetas que cobraría Daniel Montorio por las canciones y la “música de fondo”, 70.000 pesetas para la orquesta, 6.250 pesetas para la copistería y 2.550 pesetas para los transportes. La comparación de los honorarios del compositor con los del director (590.000 pesetas), o con el monto total del presupuesto del guion, que ascendió a 430.750 pesetas y que incluía los derechos de autor de Pemán (325.000 pesetas), es bien significativa. Los honorarios de los protagonistas “estelares” Paquita Rico y Arturo Fernández ascendieron a 850.000 pesetas, correspondiendo a las chirigotas un total de 125.000 pesetas (casi el triple de los honorarios de Montorio). La escenografía iba a ser muy cuidada, entre decorado, vestuario y *atrezzo*, el presupuesto ascendía a 1.358.182 pesetas, una cantidad elevada. Se adjuntaba un copión del esquema de rodaje.<sup>7</sup> Marquina se encargó del guion, la fotografía era de Manuel Merino, decorados de Enrique Alarcón, y el montaje de Julio Peña.

---

<sup>6</sup> Pío García: “Producir una película no es igual que financiarla” dice Luis Marquina, que ha vuelto con *Adiós Mimi Pompón*, a sus tareas de director”, *Primer Plano*, n° 1052, 11 de diciembre de 1960, p. 11.

<sup>7</sup> El expediente completo se encuentra en el Archivo General de la Administración en Alcalá de Henares (en lo sucesivo AGA). Expediente de Rodaje n° 149-61 (AGA, 36, 04835).

La resolución fue favorable. *El Diario de Cádiz* del 19 de septiembre de 1961 señalaba el ambiente de fiesta del barrio de Santa María, tomado por el equipo de rodaje de una película basada en la obra de su paisano Pemán. Los exteriores se filmaron en la plaza de la Catedral, Casa de las Cadenas y frente a la Iglesia de Santo Domingo. Había gran expectación y Marquina rogaba que se atendieran las indicaciones de la operadora para no estropear los planos previstos.<sup>8</sup> Pocos días más tarde, el diario *ABC* publica una noticia con foto del rodaje en Cádiz.<sup>9</sup> Al mes siguiente, este mismo diario publicaba un reportaje a doble página con numerosas fotos, confirmando que era todo un acontecimiento:

*Las calles y plazas se han transformado en escenario y, hoy por hoy, las factorías de la bahía cuentan con la competencia del cine, que le disputan la mano de obra [...] Todos los chirigoteros e incluso los más modestos extras, no piensan al hacer la película sino que saldrá más allá de las fronteras. No piensan solo en Madrid y el resto de España. ¡Osú, cuando vean esto en América!... decía uno de estos extras improvisados.*<sup>10</sup>

Colaboraron en el film varias chirigotas gaditanas de Paco Alba, Alonso Zacarías y Quintana Barreiros, contando con la coreografía de Ariza, Coros de José Maciá y figurines de Martín Zerolo. La productora solicitó la revisión censoria con urgencia, con objeto de estrenarla en Cádiz y recaudar fondos para los damnificados por las inundaciones de Sevilla de noviembre de 1961. Según confirma el Expediente de la Junta de Clasificación y Censura, la película fue autorizada para mayores de 16 años, “sin adaptaciones de ninguna clase”, con una categoría PRIMERA B sin coeficiente de corrección: fue calificada por los censores como “comedia musical”, “comedia folklórico musical de aires vodevilesco”, “especie de vodevil musical”.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> “Comienza en Cádiz el rodaje de *La viudita naviera*”, *Diario de Cádiz*, 19 de septiembre de 1961.

<sup>9</sup> “Actualidad Gráfica. Cádiz”, *ABC*, 23 de septiembre de 1961, p. 8.

<sup>10</sup> Ramón Solís: “Carnaval en el mes de septiembre”, *ABC*, 7 de octubre de 1961, pp. 29-30.

<sup>11</sup> Expediente de Censura Cinematográfica n° 23671 (AGA, 36, 03870).

La Junta de Clasificación y Censura fijó el coste de producción en 6.910.000 pesetas. Este hecho fue un serio revés para la productora, pues la película se acogía a las nuevas normas de protección a la Cinematografía Nacional del 13 de mayo de 1961 (BOE del 22 de mayo de 1961), por la que el Estado subvencionaba un 30 % del coste de producción. Tarfe elevó un recurso para solicitar el complemento o coeficiente de corrección. La supresión de ese coeficiente suponía para la empresa una pérdida económica de consideración, tal y como afirma el documento del 10 de marzo de 1962 firmado por el Gerente de Tarfe Films, Alfredo Sánchez de Zavala. No hemos encontrado documentación en respuesta a esta solicitud de la productora. No obstante, el 22 de febrero de 1962 se califica como “Autorizada para todos los públicos”, un acuerdo al que la Junta accede por unanimidad “sin adaptaciones de ninguna clase”, tras solicitarlo la distribuidora C. B. Films.<sup>12</sup> En cualquier caso, la licencia de exhibición se concedió el 19 de diciembre de 1961, catalogada como “comedia”, y se autorizó su exportación al extranjero, algo relevante para su difusión posterior en Latinoamérica.

La trama del film es la siguiente. En el Cádiz de finales del siglo XIX (ca. 1895), en plena celebración del carnaval se casan la joven y humilde Candelaria y el viejo Don Carmelo, propietario de una naviera y capitán del navío “Estrella de Cádiz”. Tras la boda, una repentina orden del gobierno obliga al marido a embarcar rumbo a Cuba sin consumir el matrimonio. En Cuba, el borrachín e indolente Carmelo muere en el colmado regentado por la cantante La Niña García, y Candelaria se convierte en copropietaria de la naviera junto a su cuñada Fidelidad, simpática solterona. El primer oficial del “Estrella de Cádiz”, Tomás Igartúa, es todo un conquistador que tiene a las mujeres a sus pies desde Cádiz a La Habana. Cuando Igartúa conoce a Candelaria, se enamora e intenta conquistarla. Mientras tanto, su amigo y socio, el gallego Santiago Filgueiras, quiere aprovecharse de ambas mujeres y formar una sociedad naviera, así que decide seducir a Fidelidad. Las relaciones entre Filgueiras y

---

<sup>12</sup> Expediente de Censura Cinematográfica nº 23923 (AGA, 36, 03878).

Fidelidad proporcionan el contrapunto cómico a la trama sentimental principal: sueña la solterona con ser poetisa y no ve con desagrado la propuesta del cínico gallego.

Igartúa y Candelaria se enamoran, pero ella ha de guardar el luto que exige el decoro, y Tomás ha de embarcar. Tras varios viajes y semanas de espera, Igartúa propone a Candelaria casarse por poderes, gracias a la mediación de Filgueiras, y así se hace. Igartúa regresará a España en el navío de la compañía (ahora llamado “Difunto Carmelo”). Pero el navío naufraga y todos dan por muerto al capitán, por lo que Candelaria se cree viuda de nuevo. Filgueiras cambia de planes e intenta seducir a la bella Candelaria. Mientras tanto, la Niña García está de gira por España y va a actuar en el Kursaal de Cádiz. La cantante informa a Candelaria que Igartúa no ha muerto: el capitán no había llegado a embarcar pues, tras firmar el poder, había pasado la noche “de bodas” de juerga en su local, en su compañía, lo que provoca un enfrentamiento entre la andaluza y la cubana. Por su parte, Igartúa regresa de incógnito a Cádiz, logra reconciliarse con Candelaria y, mediante algunos ardidés (amparado por el disfraz y con la ayuda del criado de la casa, Antoñito, un conocido murguista), tiende una trampa a Filgueiras para que formalice su matrimonio con Fidelidad. Todo acaba felizmente con el “Tango de la Alegría”, la última chirigota de la farsa y del film.

Luis Marquina era un director con personalidad y sus películas comerciales por lo general rechazaban la vulgaridad de cierto cine de consumo (Pérez Perucha, 1983: 8). A Marquina le gustaba salirse de los estereotipos no tanto argumentales como en la forma de abordarlos. Quizá por eso el director siempre sintió especial querencia por este film, según el testimonio de su hija (Teresa Marquina citada en Pérez Perucha, 1983: 15). En *La viudita*, Marquina (responsable asimismo del guion) explota los ingeniosos diálogos de los protagonistas, la picardía y comicidad de la hermana solterona o el agudo cinismo de Filgueiras (paradigmas habituales del teatro cómico español, con y



sin música, para arropar la trama sentimental de la historia), elabora secuencias en exteriores enriquecidas por la música de fondo de Montorio, y rueda vistosas escenas del carnaval gaditano con sus murgas y chirigotas que, junto a la presencia de varios números musicales diegéticos, convierten al film casi en un musical.

Marquina consideraba a la música un “elemento valiosísimo”, pero nunca protagonista, y era partidario de introducir números diegéticos pensando en el placer del público. Con todo, advertía que estos números no debían interrumpir la acción o, al menos, no detener su ritmo, por lo que el secreto del musical estaba en lograr que “el desarrollo de la acción necesitase expresarse circunstancialmente por una canción y no que ésta sea un añadido”. Por este motivo no era partidario de introducir números musicales sin relación con la narración, que consideraba “inadmisibles en pura ética cinematográfica” (Marquina citado en Pérez Perucha, 1983: 146). El análisis de la banda sonora de *La viudita* confirma que Marquina fue fiel a sus principios.

### **La música de *La viudita naviera***

Las canciones y los fondos sonoros de este film son de Daniel Montorio, músico importante en el cine español desde el nacimiento del sonoro hasta 1970: compositor de oficio, Montorio se dedicó también al teatro musical (comedia, revista, zarzuela), espectáculos pseudofolklóricos, jazz, copla, música para televisión, jingles de radio y publicidad. Asimismo, Montorio fue autor de numerosas canciones para grandes figuras de la copla que hicieron carrera en el cine: fue el responsable de lanzar al estrellato a Angelillo en los años 30 y a Antonio Molina en los años 50, y escribió canciones y música para algunos de los films más taquilleros de Manolo Escobar en los 60. A lo largo de su carrera, Montorio mostró cierta indiferencia al musical folklórico clásico, y exploró otros géneros como la comedia sentimental, comedia dramática, comedia negra, el melodrama con canciones y el western.

*La viudita naviera* cuenta con abundantes números diegéticos: ocho chirigotas, dos habaneras, una rumba y un número de baile flamenco que suponen un total de casi 23 minutos de música. No obstante, cabe destacar la eficacia de los fondos sonoros: no siendo de gran extensión, cumplen también la misión de articular los diálogos entre España y Latinoamérica. Esta música extradiegética distribuida en 15 bloques —de apenas 14 minutos en total— se alimenta de tanguillos gaditanos, guajiras y habaneras; está al servicio de las imágenes, los cambios de plano, la localización geográfica de las secuencias en exteriores, y contribuye a la articulación de las elipsis temporales y narrativas.<sup>13</sup>

Marquina elaboró un guion que presentaba puntuales cambios respecto a la farsa teatral, cambios que otorgaron protagonismo a la música. El prólogo de la farsa, que comenzaba con el “Tango de los chismosos” (cantado en el film por la comparsa de Antoñito), tiene lugar al cabo de año de la muerte de don Carmelo, en carnaval, de modo que en el primer cuadro Pemán presenta los amoríos entre Candelaria e Igartúa, objeto de los chismes de las chirigotas. En el film, Marquina diseñó una secuencia para presentar al personaje de Igartúa. El director se decantó por un número diegético de baile en un local de variedades de Cádiz: una rumba flamenca interpretada por una bailaora, acompañada de un guitarrista y un palmero sobre un escenario cuidadosamente decorado. Esta secuencia ofrece la posibilidad de introducir un nuevo referente musical en la película, ausente en la farsa original: el flamenco, una seña de identidad andaluza e híbrida al mismo tiempo, debido al mestizaje musical entre España y América.

El diálogo cultural entre Andalucía y La Habana se simboliza en la música del film a través de la convivencia entre la habanera y la rumba. Marquina presenta unos ambientes caribeños de fiesta e indolencia que reproducen ciertos tópicos

---

<sup>13</sup> En el Legado Montorio del Archivo de Música de la SGAE/CEDOA hay abundante documentación: guiones, plan de trabajo, música orquestal manuscrita, letras, un contrato con TVE, y la reducción para piano de los fondos sonoros. Caja 19, Caja 49 (Material inventariado, pero sin catalogar).

asociados a la isla, donde corren el ron, la juerga y el baile: se trata de una visión acorde con ciertos prejuicios colonialistas junto a una feminización del territorio a través de un estereotipo de mujer caribeña. La Niña García es una mujer alegre, profesional del cabaret, seductora y de moralidad cuestionable para la época, representada musicalmente por una sensual rumba que canta en su local de la bahía de la Habana. En la farsa, la Niña García era una mulata nieta de un murciano (no así en el film), y la rumba la cantaba una chirigota, sin contar con la participación de La Niña.

En la película, la rumba de la Niña García es un número diegético poderoso. Gracias a su amplia trayectoria teatral, Montorio era un experto escribiendo rumbas para vedete con coro masculino y orquesta, habituales en las numerosas comedias musicales que estrenó en los años cincuenta. En la secuencia, bailan algunas parejas, se ven algunos parroquianos tocando las maracas y los bongós, y la orquesta no aparece en pantalla (*source scoring*) como suele ocurrir en el cine musical.

La Niña terminará enfrentándose a Candelaria: casta, religiosa y recatada andaluza, se expresa en las refinadas habaneras que canta acompañándose ella misma al piano en el salón de casa burguesa. No es la primera vez que el cine español utiliza este diálogo de tradiciones musicales populares como metáfora de un enfrentamiento cultural, social e incluso sexual entre dos mujeres opuestas, como Candelaria y la Niña: un ejemplo está en *Una cubana en España* (Luis Bayón Herrera, 1951) con Marujita Díaz y Blanquita Amaro, música de Juan Quintero, una coproducción argentino-cubana-española producida por Cifesa (Dapena, 2011: 9-21). No obstante, en *La viudita* la rivalidad entre la Niña y Candelaria no es el eje del enredo amoroso, y la habanera, por otra parte, era un aire de danza que a finales del siglo XX se consideraba tanto cubana como española.

Fiel a sus convicciones, Marquina consigue que las canciones de Candelaria no interrumpen la narración: en su primera habanera (“La huella del barco”) Candelaria muestra su espíritu romántico y sus inquietudes mientras toca el piano, aunque los espectadores escuchan también una orquesta en la que la flauta dialoga graciosamente con la voz (*source scoring*). Esta habanera no formaba parte de la farsa original: Marquina y Montorio decidieron añadirla para dar más protagonismo a Paquita Rico. La segunda habanera (“Cada noche, cada día”) rubrica el amor, por fin confesado, entre Candelaria e Igartúa y brota del diálogo de la pareja, procedimiento habitual en los musicales americanos. En la farsa original esta canción se situaba en el primer cuadro de la primera parte, y podía interpretarla cualquiera de los dos actores principales: naturalmente en el film es otro momento de lucimiento de la cantante sevillana. Los versos de esta habanera abundan en el deseo de Pemán de unir Andalucía y Cuba a través de unas metáforas amorosas de corte clásico —la flor anhela al ruiseñor— feminizando la tierra andaluza, de donde es originaria Candelaria (y también Paquita Rico):

Cada noche y cada día  
de la tarde a la mañana  
un ruiseñor de La Habana  
su pena al cielo decía.  
Y una flor de Andalucía  
meditaba en su maceta  
¿por qué solitaria y quieta  
me seco sin un amor  
si en La Habana un ruiseñor  
se ha vuelto por mí poeta?

En cuanto a la música, la canción reproduce los estereotipos de este género cancionístico de finales del siglo XIX, donde era habitual fusionar el ritmo de habanera y la estructura bipartita (con un característico contraste armónico, modulando a modo mayor en el refrán), con algunos tópicos musicales

andaluces, entre ellos una fina vocalización sobre la cadencia frigia. El tema comienza con acompañamiento de Candelaria al piano y se acude de nuevo al recurso del *source scoring* al entrar la orquesta.

Paquita Rico interpreta de forma solvente a una Candelaria prudente y romántica (en sus dos habaneras), pero el personaje tiene también una faceta graciosa y picarona que se explota en el “Tango de las Bodas”. En la farsa este tango se destacaba en un entrecuadro en la parte primera, interpretado sólo por la Chirigota de los Chismosos: en la película, el tanguillo se convierte en el número musical más espectacular (y el más extenso) bajo la influencia de la revista, en el que Paquita Rico canta junto a los murguistas (éstos fuera de pantalla). La cámara se recrea en la cantante: primer plano de Candelaria, en su dormitorio, mirando picarona a la cámara, en la bañera llena de espuma (segunda estrofa), en el tocador, en ropa interior, vistiéndose, y saliendo a la calle. Este número (orquesta y coros en *source scoring*) pone un toque de modernidad al film, a la vez que convierte a Paquita Rico en objeto de la mirada masculina, explotando la sensualidad de la cantante. El tanguillo finaliza con un plano general de la calle: Candelaria se dirige con determinación, a paso rápido, a su cita con Filgueiras para llevar a cabo la boda por poderes.

Marquina explotó el colorido de las chirigotas con secuencias en exteriores (o en patios andaluces) rodadas con esmero. Si en la farsa se cantaban siete chirigotas (de las cuales seis eran tanguillos y una rumba), en el film son ocho los tanguillos que cantan los murguistas, pues se introdujo el popular “La orillita del mar” (no original de Pemán). Como en la farsa, las chirigotas tienen la finalidad de comentar la acción: las murmuraciones de los gaditanos sobre los amoríos entre Candelaria e Igartúa (“Tango de los chismosos”), el dilema de la viudita convertida en un buen partido (“Tango de la Viudita naviera”), o el deseo de la viudita de casarse por poderes (“Tango de las bodas”).

Marquina filma dos comparsas de carnaval: la primera canta “Bata de lunares”, la segunda es la comparsa de los náufragos (capitaneada por el criado Antoñito), quienes reciben unos versos de Fidelita y Filgueiras para que escriban un pasacalle nuevo (“Tanguillo de la pérdida y hundimiento del Difunto Carmelo”) que la comparsa de Antoñito canta en el patio de la casa familiar. Para rubricar el desenlace, Marquina filma una secuencia en el patio del local de mala reputación Los Camarotes, donde han sorprendido a Fidelidad y Filgueiras en una situación comprometida: canta la comparsa de Antoñito el tanguillo “La orillita del mar”, secundados por Fidelidad con gran comicidad. Este tanguillo —de origen popular— fue interpretado en los carnavales de Cádiz en 1904 por la comparsa Los Anticuarios, dirigida por el Tío de la Tiza, y se había hecho tan famoso en la ciudad que Marquina y Montorio decidieron incorporarlo al film. pues no estaba en la farsa original. Filgueiras claudica, se casará con Fidelidad. Finaliza la película con una última chirigota de la comparsa de Antoñito: el “Tango de la alegría”. Se les unen la Niña, Candelaria, Fidelitas y las amantes de Igartúa, como en una apoteosis de revista: todos están contentos y felices.

En cuanto a los fondos sonoros, se percibe asimismo el diálogo de tradiciones musicales. Esto se comprueba ya en la música de cabecera (0:24-2:08), planteada como una especie de obertura con dos temas: tras una introducción a ritmo de guajira, el primer tema es un tanguillo gaditano para guitarras y orquesta, y el segundo es una habanera introducida por las trompetas, con un breve regreso al rápido tanguillo antes de finalizar, temas que reaparecerán en bloques musicales posteriores. De este modo, los créditos presentan musicalmente los dos lugares en los que se desarrolla la acción: Cádiz y La Habana.

Conviene destacar asimismo la imbricación entre la música diegética y extradiegética. Así, el tanguillo de la música de cabecera procede de la música de la primera chirigota completa del film, “El tango de los chismosos” (4:01-



5:57), cuyos versos comentan la acción narrativa: el tutor de la joven Candelaria había dispuesto que se casara con el viejo Don Carmelo, de quien obviamente no está enamorada. Este tanguillo pone al espectador en la situación de la joven protagonista, quien en pantalla entra en la iglesia para casarse. El segundo tema de los créditos (habanera) procede de la música del refrán de la habanera “Cada noche, cada día” (34:41-36:15).

Cuando la acción se traslada a la Habana, con las panorámicas de la isla (y del local La Isla de Murcia, donde se encuentran Igartúa y Filgueiras, clientes habituales), el bloque 3 (12:37-13:15) reutiliza el tema de la habanera “Cada noche, cada día”. La música se convierte en una sinécdoque para encuadrar la acción, y luego acompaña el diálogo entre ambos hombres.

Comprobamos la estrategia de hibridar tradiciones musicales en el bloque 4 (19:17- 20:07) que acompaña las imágenes del regreso al puerto de Cádiz del navío Estrella de Cádiz, mientras Candelaria viaja en calesa por las calles de la ciudad al encuentro de don Carmelo: Montorio escribe una sucesión episódica de temas cubanos y gaditanos para gran orquesta (ritmos de habanera, rumba, guajira y tanguillo) con función estructural para encadenar los planos rodados en exteriores.

Otro bloque interesante es el 6 y 6-bis: se escuchan en una secuencia que comienza en el interior de la iglesia (donde Candelaria reza, de luto, tras la muerte de don Carmelo) y continúa en exteriores (23:33-25:28). Este bloque presenta en un tema triste y lírico para orquesta pequeña y armónium que, tras un desarrollo, gana en romanticismo (protagonismo de los violines) mientras Candelaria se encuentra cara a cara con Tomás, que ha acudido a la puerta de la iglesia para despedirse de ella antes de partir para Cuba. Cuando salen al exterior, la música sube de registro y gana en intensidad, el arpa acompaña a

los violines y se llega al clímax de romanticismo.<sup>14</sup> Al final del bloque, Montorio introduce un tema de habanera cuando la pareja habla de la Niña García, momento en que Candelaria se muestra celosa. Este tema del amor reaparece en el bloque 7 (31:39-32:13), en esta ocasión en oboe y clarinete, luego en violines: en casa de Candelaria, Igartúa se declara mientras ella trata de ocultar sus sentimientos y los celos de la Niña, pero Igartúa insiste en que piensa en ella “cada noche y cada día”, de donde brota la habanera *Cada noche, cada día*.

Para la secuencia en la que Filgueiras espía con un catalejo a la doncella que tiende la colada en la azotea y toma buena nota de los detalles de la ropa interior y lencería de ambas mujeres, Montorio decide reutilizar —bloque 8 (39:15-40:00) y 8 Bis (40:00-40:25)— el tanguillo de los créditos, para guitarras y pequeña orquesta: en este caso el tema principal corre a cargo de la flauta, y luego es desarrollado por la orquesta para acompañar, en *underscoring*, el diálogo entre las cuñadas.

En otras ocasiones, Montorio encadena varios temas breves que han aparecido en bloques anteriores, alternando ritmos que traducen el enfrentamiento entre Candelaria y la Niña, como en el bloque 13 (1:07:15-1:07:56), a toda orquesta, tras la tensa conversación entre ambas en casa de la viudita: tras un ritmo de pasodoble (que ilustra la determinación de la viudita, muy celosa), se escuchan los compases de una rumba (la Niña abandona la casa), luego del tanguillo del bloque 8 (Filgueiras llega a la casa de Candelaria), y finalmente un tema en ritmo de habanera (mientras la Niña echa a andar por la calle).

Un fragmento del refrán de la primera habanera “La huella del barco” (16:50-18:13) reaparece en el bloque musical 14 (1:09:25-1:09:44): un solo de violín (con modernos toques de vibráfono) que acompaña a una insinuante voz de

---

<sup>14</sup> En el Legado Montorio se han conservado unas notas mecanografiadas de Marquina respecto a este bloque, donde el director da al compositor unas orientaciones muy específicas sobre lo que él mismo llamó el “tema del amor”.

Candelaria al recordar el amor que sintió una vez por Igartúa, antes de aceptar la proposición de Filgueiras de casarse con él. En el bloque 15 (1:16:03-1:17:02) la música, a toda orquesta, retoma el tema de esta habanera que prepara y subraya la reconciliación de la pareja (*underscoring*), rubricada (primer plano) con un beso cuando llega al clímax musical.

Tras este análisis podemos afirmar que, en el marco de un cine popular y comercial, Marquina y Montorio dan forma a un texto audiovisual en el que los bloques musicales extradiegéticos, las canciones de la estrella Paquita Rico, los números de baile y las chirigotas gaditanas están perfectamente ensamblados.

### **Estreno y viaje a las Américas**

*La viudita naviera* se estrenó el 22 de diciembre de 1961 en Cádiz, y el 15 de junio de 1962 en los cines Real Cinema y Torre de Madrid, donde permanece en cartel solo 11 días. No parecía que fuera a tener un gran éxito de taquilla en el mercado nacional, más allá de Andalucía, pero podría tener opciones en el mercado americano. Y si alguien conocía bien el mercado americano, ese era Cesáreo González. El olfato comercial de Cesáreo González le llevó a adquirir los derechos de exhibición y explotación de *La viudita naviera*. El 5 de agosto de 1963, Suevia Films firma un contrato con Películas Mexicanas S. A. de C. V. (representada por Juan Bandera Molina, en calidad de distribuidor). En el contrato Cesáreo González declara ser el único propietario de los derechos de explotación de *La viudita naviera* y también de los derechos artísticos, musicales y literarios de las canciones del film. El contrato otorgaba a Películas Mexicanas S. A. el derecho exclusivo para explotar la película en Venezuela, Islas Holandesas, Trinidad, Guatemala, Honduras, el Salvador, Nicaragua, Costa Rica, Perú, Ecuador, Puerto Rico, República Dominicana, Colombia,

Cuba, Brasil, Chile, Argentina, Uruguay y Paraguay por el término de 8 años contados a partir de 1963.<sup>15</sup>

No obstante, en el caso de Argentina, fue necesario un trámite adicional. Así, el 10 de septiembre de 1963 Cesáreo González Producciones Cinematográficas dirige un escrito al presidente de la Junta de Censura y Clasificación para solicitar la inclusión de *La viudita naviera* en el Cupo del Convenio Cinematográfico Hispano Argentino. Precisamente en 1963 Suevia Films se había transformado en Sociedad Anónima, de forma que la producción responde al nombre de Cesáreo González PC mientras que la marca Suevia Films se ocuparía sólo de la distribución (Castro de Paz, 2011: 429). El 13 de septiembre de 1963 la Junta acordó incluir en el cupo de importación de películas españolas en Argentina, de conformidad con el vigente acuerdo de intercambio, las películas: *La viudita naviera* (producción de Tarfe); *Historia de una noche*, producción de Suevia de 1961, protagonizada también por Paquita Rico; *Chantaje a un torero* (1963), un drama policíaco taurino de Rafael Gil con música original de Gregorio García Segura (producción de Suevia); y *Prohibido enamorarse* (Nieves Conde, 1961, producción de Arturo Gonzalez).<sup>16</sup>

Tenemos noticia del estreno de la película en Argentina, como se reseña en *El Heraldo Cinematografista*, el 16 de abril de 1964. Definida como “deliciosa comedia picaresca, llena de hermosas y alegres canciones”, se destacó el divertido enredo al estilo de “las antiguas zarzuelas”, el “tono superficial del pasatiempo”, el decorado, “pintoresco vestuario, bailes y canciones”, la “gracia espontánea” de Paquita Rico, así como el trabajo de veteranos actores de teatro en las escenas cómicas. No obstante, la película se estrenó en blanco y negro y no en Eastmancolor, lo que desmereció el resultado final.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> El contrato se encuentra en la carpeta del Expediente de Censura n° 23671 (AGA, 36, 03870).

<sup>16</sup> Resolución de la Junta de Calificación y Censura. Expediente de Censura n° 23671 (AGA, 36, 03870).

<sup>17</sup> “La Viudita naviera”, *El Heraldo Cinematografista*, vol. XXXIV, Año 34º, 23 de abril de 1964, p. 113. Agradezco a D. Octavio Morelli, de la Biblioteca de la Escuela Nacional de

Un último detalle interesante sobre el periplo argentino del film: entre los documentos del Legado de Daniel Montorio que se encuentra en el Archivo de la SGAE/CEDOA, he localizado una carta mecanografiada, firmada por José María Pemán, fechada el 3 de julio de 1970, en la que comunica al maestro que, en Buenos Aires, el actor y director de cine argentino Juan Carlos Thorry tenía intención de presentar *La viudita naviera* en la televisión y en el teatro. Por ello, Pemán solicitaba al maestro que le enviase las partituras, ya que en la Casa de Cádiz de Buenos Aires había auténticos “murguistas”. Pemán facilitaba a Montorio la dirección postal de Thorry para que, a la mayor brevedad, le proporcionara los materiales. No tenemos información sobre si adaptación a la televisión llegó a efectuarse.

### Conclusiones

Partiendo de una comedia teatral con gran protagonismo del coro (murguistas), canciones y bailes interpretados por los actores (a ritmo de rumbas, habaneras y tanguillos), la película se sitúa a medio camino entre la comedia costumbrista y el musical. Por las especiales circunstancias de la farsa de Pemán, Marquina y Montorio dieron forma a un film donde los bloques musicales extradiegéticos, las canciones de la estrella Paquita Rico, los números de baile y las chirigotas gaditanas se integran con facilidad, y proponen un rico mestizaje de tradiciones musicales.

En la película son evidentes las influencias del teatro cómico y del teatro lírico, singularmente la trama sentimental principal, las situaciones de enredo, la naturalidad del cinismo de Filgueiras o los personajes cómicos (la solterona, el pícaro criado), habituales en la zarzuela española. Sin intención de deconstruir las bases del musical folklórico, están ausentes algunos estereotipos del género: los bandolerismos, gitanerías y esa Andalucía rural y/o exótica que había sustentado la llamada “españolada”, apoyada en la copla andaluza. No

---

Experimentación y Realización Cinematográfica de Argentina, el tiempo dedicado a la búsqueda de noticias sobre la recepción del film en Argentina. No ha sido posible encontrar más información en diarios (*La Prensa, La Nación*), y otras revistas especializadas.

obstante, *La viudita naviera* también apuesta por la feminización de la patria y el territorio, y por las simbiosis de tradiciones musicales populares, como el musical folklórico.

La estética visual de la película contribuye a idealizar calles, gentes y locales de alterne, mostrando un Cádiz idílico y un carnaval lleno de gracia y colorido. Este proceso de idealización cosmética de los ambientes populares (gaditanos y habaneros) se aprecia en los números diegéticos de baile (rumba y flamenco): las secuencias presentan unos cuidados decorados de Enrique Alarcón que proyectan una imagen artificial y de postal, donde abunda el colorido y que, en el caso de la rumba, se complementan con una sonoridad moderna. Algo similar puede decirse del Tango de las Bodas, bajo la influencia de la revista musical de los años cincuenta: sensualidad, picardía y un decorado cuidado al detalle para un número interpretado por una cantante y coro masculino.

El resultado fue una comedia amable con mucha música, en la que Marquina consigue que los números diegéticos no interrumpan la acción y, más al contrario, tengan una importante función que cumplir. Las comparsas del carnaval gaditano cantan tanguillos con un potente componente satírico-burlesco (tanguillos que también se utilizan en los bloques musicales extradiegéticos ligados al personaje de Filgueiras), las habaneras de Candelaria simbolizan el diálogo cultural y los mestizajes musicales entre España y Cuba (y se vinculan al romanticismo de la protagonista), la Niña García representa la sensualidad musical caribeña (enfrentada al refinamiento y prudencia de la andaluza), y la rumba flamenca caracteriza los locales de cante y baile del Cádiz de fin de siglo donde cristalizaron algunos cantes flamencos “de ida y vuelta”.

Pero no sólo la música diegética articula los mestizajes y diálogos musicales, también los fondos sonoros. Pese a su minutaje sobrio, Montorio elabora una



música extradiegética muy eficaz, que respeta en todo momento el protagonismo de los diálogos (fundamentales en la trama cómica) y se subordina a la narración y a las imágenes, como era habitual en el cine americano: tras una música sinfónica de cabecera a modo de obertura (de la que proceden los temas de subsiguientes bloques musicales), el compositor diseña breves bloques que comparten motivos y, en ocasiones, desarrollan temas musicales procedentes de las canciones, lo que garantiza la continuidad narrativa y la coherencia de los discursos musicales. Por último, destacamos el buen hacer de la cantante sevillana Paquita Rico —quien no sólo tenía una gran voz sino también gusto y elegancia en la interpretación— y del resto del elenco actoral, todo ello en un marco incomparable para el crisol de culturas: Cádiz, la “pequeña Habana española”.

### Bibliografía

- Arce Bueno, Julio (2012). “Un cine musical para la Hispanidad: canción y dramaturgia en la ‘españolada ranchera’” en *Cuadernos de música iberoamericana*, volumen 24, pp. 45-62. Madrid: ICCMU.
- Benet, Vicente (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Castro de Paz, José Luis (2011). “González Rodríguez, Cesáreo” en Emilio Casares Rodicio (ed), *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, volumen 4, pp. 429-430.
- \_\_\_\_ (2011). “Suevia Films-Cesáreo González” en Emilio Casares Rodicio (ed.), *Diccionario del cine iberoamericano. España, Portugal y América*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, volumen 8, pp. 226-227.
- Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Josetxo (2005). *Suevia Films-Cesáreo González, Treinta años de cine español*. Santiago: Xunta de Galicia
- Cruces-Roldán, Cristina (2021). “Las producciones hispanomexicanas de Suevia Films. Estrategias narrativas y recursos coreográficos en la filmografía de Lola Flores (1953-1956) en Gemma Pérez Zalduondo y Beatriz Martínez del Fresno (coords.). *Música y danza entre España y América (1930-1960). Diplomacia, intercambios y transferencias*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 534-566.
- Crumbaugh, Justin (2002). “Spain is Different: Touring Late-Francoist Cinema with Manolo Escobar” en *Hispanic Research Journal*, volumen 3, número 3, pp. 261-276. Londres: Taylor & Francis.

Dapena, Gerard (2011). "Rumbas, tangos, boleros and cuplés: performing and crossing musical borders in *Una cubana en España* (1951)" en *Studies in Hispanic Cinemas*, volumen 7, número 1, pp. 9-21. Bristol: Intellect.

Evans, Peter (2004). "Marisol: the Spanis Cinderella", en Antonio Lázaro-Reboll y Andrew Willis (eds.). *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press, pp. 129-141.

Fraile, Teresa (2019). "Intercambios hispano argentinos en la música popular del cine de los años sesenta" en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*. Santander: Shangrilá, pp. 229-250.

Fraile, Teresa (2020). "Un pedazo de España en México: copla, andalucismo y españolada en el cine mexicano de mediados del siglo XX" en Enrique Encabo e Inma Matía (eds.), *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, pp. 191-205.

Miranda, Laura (2019): "Imperio Argentina, Florián Rey y Cifesa: el éxito de los musicales folklóricos españoles en la Argentina de los años treinta", en Laura Miranda y Lucía Rodríguez Riva (coords.), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. vol. 1. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)*, Santander: Shangrilá, pp. 41- 73

Pavlovic, Tatiana (2013). "Child Stars: Pablito Calvo, Joselito, Marisol, Pili and Mili, Rocío Dúrcal", en Jo Labanyi y Tatiana Pavlovic, (eds.). *A Companion to Spanish Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, pp. 320-342.

Pérez Perucha, Julio (1983). *El cinema de Luis Marquina*. Valladolid: 28 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

Triana Toribio, Nuria (2003). *Spanish Nacional Cinema*, Londres: Routledge.

---

\*Celsa Alonso es Catedrática del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Sus líneas de investigación son la música española de los siglos XIX y XX (canción, teatro lírico), nacionalismos e identidades musicales, músicas populares urbanas y música de cine. Es autora del libro *La canción lírica española en el siglo XIX* (1998). En 2010 escribió y coordinó la edición de *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, en colaboración con varios miembros del Grupo de Investigación de la Universidad de Oviedo "Música Contemporánea Española y Latinoamericana (GIMCEL)", que dirige desde 2013. En 2014 publicó la extensa biografía *Francisco Alonso. La otra cara de la modernidad*, dedicada a uno de los compositores españoles más populares del siglo XX. Desde entonces, Celsa Alonso se ha centrado en el siglo XX, el teatro musical, la música popular y la música de cine. Actualmente es la responsable del Proyecto "Música y Medios Audiovisuales en España: creación, mediación y negociación de significados" (PID2019-106479GB-100) (2020-2024), financiado por el gobierno de España. E-mail: [celsa@uniovi.es](mailto:celsa@uniovi.es)