

# El triunfo de la zarzuela realista en el teatro lírico valenciano: *Las Carceleras* (1901) y *Rejas y Votos* (1907) de Vicente Peydró Díez y Ricardo Rodríguez Flores

JOSÉ SALVADOR BLASCO MAGRANER

FRANCISCO CARLOS BUENO CAMEJO

**Resumen:** Vicente Peydró Díez está considerado como uno de los autores más célebres del teatro musical valenciano, cuya producción –en su mayor parte compuesta entre 1880 y 1915–, se adscribe dentro de la *Renaixença*. Su dedicación exclusiva al género, tanto como autor y director; la amplitud de su producción, en valenciano y en castellano; y la constante permanencia de sus obras en las programaciones de los teatros valencianos, españoles y de Latinoamérica convirtieron a Peydró en el compositor valenciano de zarzuelas más importante de la época. En el presente artículo se analizan sus zarzuelas más importantes: *Las Carceleras* (1901) y *Rejas y Votos* (1907). Estas obras estuvieron entre las primeras zarzuelas llevadas al cinematógrafo español y fueron las que más beneficios le reportaron.

**Palabras clave:** *Las Carceleras*, *Rejas y Votos*, Vicente Peydró Díez, Zarzuela.

**Resumen:** Vicente Peydró Díez is considered one of the most celebrated authors of valencian musical theater, whose production –mostly composed between 1880 and 1915–, is attached inside the *Renaissance*. His dedication to the genre, both as writer and director, the breadth of its production, in valencian and spanish, and the constant permanence of their work schedules in valencian theaters, Spanish and Latin America turned Peydró in the most important valencian zarzuelas composer at the time. This article analyzes the most important operettas: *Las Carceleras* (1901) and *Rejas y Votos* (1907). These works were among the first operettas that were projected in the Spanish cinema and were reported more benefits to him.

**Key words:** *Las Carceleras*, *Rejas y Votos*, Vicente Peydró Díez, *Operetta*.

## 1. INTRODUCCIÓN

La llegada del decenio 1900-1910 trajo consigo el apogeo del verismo. Las obras de Puccini y el dúo de óperas formado por *Cavalleria Rusticana* e *I Pagliacci* eran las piezas preferidas por el gran público. Las partituras lírico-teatrales que integraban el género chico comenzaron a alejarse de forma gradual del costumbrismo, adquiriendo un lenguaje más universal y dramático *in illo tempore*.

Por aquel entonces, los templos que habían sostenido el *género chico* en Valencia eran los coliseos Ruzafa y Princesa. El teatro Apolo, en cambio, diversificó su repertorio con ópera y zarzuela española. El público, asiduo a los dos primeros coliseos, sentía especial debilidad por el género lírico español y, sobre todo, por ciertos autores como Ruperto Chapí y Vicente Peydró. Este último destacó en los años postreros de la centuria decimonónica por sus zarzuelas de ámbito valenciano; algunas de las cuales lograron éxitos apoteósicos allá donde se interpretaron. Títulos como *Portfolio de Valencia* (1898), *La Chent de Trò* (1898) y *Les Barraques* (1899) convirtieron a Peydró en el más destacable compositor de zarzuela durante la Valencia de aquella época<sup>1</sup>.

Sin embargo, al despuntar la nueva centuria, Vicente Peydró optó por un cambio de estilo, en el que la zarzuela o drama lírico se imponía como forma habitual ante los pequeños géneros. Es indudable que este fenómeno está relacionado con el auge de la actividad operística en los prosceños valencianos. El total de representaciones operísticas en este periodo alcanzó un mínimo absoluto de 714, con una media levemente superior a las 64 representaciones anuales. Estos años fueron los únicos en los que se representaron funciones de ópera en el teatro Pizarro, compitiendo incluso, en cuanto a número absoluto de funciones, con el Teatro Principal<sup>2</sup>.

En este sentido, las zarzuelas de mayor enjundia de Peydró, *Las Carceleras y Rejas y Votos*, hubieron sido escritas entre los años 1901 y 1907. Una ópera como *Tosca*, por ejemplo, fue estrenada en el Teatro Constanzi de Roma por aquellos días, el 14 de enero de 1900<sup>3</sup>. En suma, el compo-

<sup>1</sup> BLASCO MAGRANER, José Salvador: *Vicente Peydró Díez: Vida y Obra*, Valencia, Universidad Católica de Valencia, 2012, p. 159.

<sup>2</sup> BUENO CAMEJO, Francisco Carlos: *Historia de la ópera en Valencia y su representación según la crítica de arte: de la monarquía de Alfonso XIII a la guerra civil española*, Valencia, Universitat de València, 1997, p. 38.

<sup>3</sup> BLASCO MAGRANER, José Salvador: *La zarzuela costumbrista. Un análisis durante la Regencia y el reinado de Alfonso XIII a través del maestro Peydró*, (Cuadernos de Bellas Artes, 9), La Laguna, Universidad de La Laguna, 2012, p. 282.

tor valenciano presentó sus principales partituras con el verismo italiano en plena ebullición.

## 2. LAS CARCELERAS

El 1 de febrero de 1907 llegó uno de los más grandes éxitos de Peydró en el Teatro Princesa, y probablemente la obra que más fama le proporcionó: el drama lírico en un acto y tres cuadros titulado *Las Carceleras*<sup>4</sup>.

Fue la partitura que el autor más estimó y curiosamente no era de ambiente valenciano, sino andaluz, tal como explicaba el diario *Las Provincias*:

“*Las Carceleras* es una obra del género andaluz, pero no de ese género que se ha abusado tanto. Hay en el libro de esta zarzuela situaciones que en nada se parecen a los desplantes y escenas que tanto abundan en estas obras; la situación tampoco está rebuscada ni es de mal gusto, tacto de autor que no necesita para impresionar al público de ciertos recursos que no son de ley. *Las Carceleras* es un verdadero drama en tres cuadros, lleno de pasión y de sentimiento, que se desarrolla en un cortijo de los alrededores de Córdoba”<sup>5</sup>.

Ricardo Rodríguez Flores –a la sazón, el libretista– relató una historia de amor, traición, celos y venganza. La rabiosa actualidad de la temática, acompañada de una música maravillosa, hizo de esta obra un éxito allá donde se representare. La historia se desarrolla en un pueblecillo próximo a Córdoba.

“Soleá” se arrodilla ante “Gabrié” suplicándole que reconsidere su próximo enlace con “Lola”, hija de “Matías”, pues ella lo dejó todo por él y ahora “Gabrié” le ignora. “Jesús” reta a “Gabrié”, pero es “Soleá” quien clava la navaja en el cuerpo de éste. “Jesús”, al ver la acción de “Soleá”, le arrebató el puñal de la mano y reclama la autoría del crimen. “Lola” y “Soleá” se abrazan. “Jesús” es detenido y, mientras se lo llevan preso, “Soleá” promete entregarse a él en cuanto salga de presidio.

La ausencia de escenas cómicas dejaba entrever la influencia del verismo en la obra. Para el cronista Fillol Sanz de *El Mercantil Valenciano*, el argumento resultaba muy largo y excesivamente dramático para un único

<sup>4</sup> BLASCO MAGRANER, José Salvador: “Vicente Peydró Díez (1861-1938): Vida y obra de un humanista de las artes”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), p. 120.

<sup>5</sup> *Las Provincias*, 1 de febrero de 1901, p.3.

acto, lo cual era “abusar de la tensión nerviosa del público, que acaba por fatigarse”<sup>6</sup>.

Llama poderosamente la atención de este drama lírico su número final; ya que es, sin lugar a dudas, uno de los más inspirados de toda la obra de Vicente Peydró. Es de mayor duración que los precedentes y contiene todo él un gran dramatismo. Es un claro ejemplo de la influencia que el verismo ejerció en la obra de Peydró, y de la evolución estilística llevada a cabo por éste en las zarzuelas de principio de siglo.

Es significativo que el final de este drama lírico concluya con un asesinato, algo que no era nada frecuente en las zarzuelas de aquella época. En comparación con cualquier otra zarzuela anterior, *Las Carceleras* destaca por la ausencia de escena cómica alguna, lo cual demuestra hasta qué punto esta obra se dejó influenciar por el *verismo*. La finalidad del realismo literario, cuya herencia estética es Émile Zola, era realizar una plasmación verdadera del mundo, sin ilusiones o idealizaciones románticas; un realismo descarnado. Al igual que en esta tendencia artística, la acción tiene lugar en ambientes sociales sórdidos, propios de los miserables, menesterosos. Es presentada de forma apasionada y llevada al límite, con frecuencia brutal, incluso con asesinatos.

Desde el punto de vista musical lo más significativo son los continuos cambios de compás, algo inusual en las obras de Peydró. Cada personaje y cada situación requieren del *tempo* y de la naturaleza que cada compás posee. Es decir, lejos de componer con grandes frescos, al estilo belcantista, de Verdi o de Meyerbeer, el *finale* está creado con pequeños fragmentos o teselas que identifican a los cantantes, los parlamentos y los instantes dramáticos. También en el ritmo observamos un cierto parentesco con la visión *verista* de la ópera, tratando que los pequeños *Leitmotiven* tengan un propósito ambiental y no identificativo de un personaje u objeto, al wagneriano modo.

Las melodías son sencillas y de fácil recuerdo, pero también muy efectivas. El coro, como es habitual en las obras *veristas*, es entonado por el pueblo, quien canta dulces terceras en ritmo ternario. En cuanto a los solistas, proliferan en su canto los giros melódicos con grupos irregulares, –tresillos, quintillos y seisillos–, tan habituales en la música popular española.

Este último número requiere de un quinteto de solistas (“Soleá”, “Jesús”, “Gabrié”, “Tío Chupito” y “Matías”) y el coro. Los papeles de “Soleá” y de “Jesús” tienen una tesitura un poco más reducida que en el número

<sup>6</sup> *El Mercantil Valenciano*, 2 de febrero de 1901, p. 3.

anterior, porque es un número de conjunto, propio de los finales. Por parte de la primera, la soprano que encarna a “Soleá”, su ámbito de acción es Re4 - La5, frente al Si3 - Si5 del número preliminar; mientras que el barítono, “Jesús”, abarca desde el Re3 al Fa4, un tono menos que el empleado en el dúo con “Soleá” (Do3 - Sol4).

El papel del barítono “Gabrié” se extiende entre el Re3 - Mib4. Vicente Guillot interpretó este personaje el día de su estreno. Se trata de un barítono un poco más grave y, sobre todo, de timbre más oscuro que “Jesús”. Por su parte, los papeles del “Tío Chupito” y de “Matías” fueron representados por los barítonos José Talavera y José Ángeles respectivamente. Sus tesituras son Do3 - Sol3 y Fa#3 - Mi4. En el caso de “Tío Chupito”, el registro grave y la caracterización del personaje rigen un bajo-barítono como la tipología vocal más adecuada para llevar a cabo este papel. El personaje de “Matías” tiene una presencia meramente testimonial.

Peydró refleja con dureza el asesinato de “Gabrié” (Fig. 1). En lo que a la melodía se refiere, el grito de “Soleá” (sin altura, sólo está escrito el ritmo) <pa ti están tocando á muerto> (c. 265), al que siguen los terroríficos *crescendo* y *diminuendo* merced a los reguladores de intensidad, recuerdan el final de la popular ópera *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, obra verista por excelencia. En ella Mascagni refleja el asesinato de “Turiddu” llevado a cabo por “Alfio” con una navaja como arma, a la salida de la misa dominical –en la partitura de Peydró, una boda–. Un grito sin altura determinada de una mujer, que es seguido por la exclamación de espanto sobre el escenario, con matiz de *fff*.

Asimismo, también se observa una clara influencia del *verismo* en el empleo de ciertos procedimientos instrumentales, como, por ejemplo, el encargo de determinados *Leitmotiven* a algún grupo concreto de instrumentos. En este sentido, Peydró, al igual que hiciese Pietro Mascagni en *Cavalleria Rusticana* para la estructura de la escena del asesinato, confiere a los violonchelos y contrabajos el tema de la “muerte” en su magna obra *Las Carceleras*.

Peydró recurría a los cancioneros en busca de temas populares que le inspirasen para dar color y sabor local a la pieza. En *Las Carceleras* “Jesús” entona una “carcelera” o copla de la cárcel:

“Vente a Córdoba a la cárcel,  
que allí en la reja te espero,  
y te cantaré mi amor  
que es el amor verdadero.”  
(Cuadro III, Escena III)

The image shows a page of a musical score for the final number of *Las Carceleras*, specifically the 'Soleá' cry (c. 265). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet in C (A Cl.), Bassoon (Fagot), Trombones (Trompa en F), Trumpets (Ctt. A), Tenors (Thes.), Tubas (Tuba), Timpani (Tpt.), Snare (Bombo), Cymbals (Soleá), and a vocal line for the chorus (Gabriel) and soloist (Jesús). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The lyrics for the vocal parts are in Spanish: 'pa-bre-das to-cio-das muer-to' and 'bo...'. The score is marked with the number '263' at the beginning of several staves. The 'Soleá' section is marked 'Piano Solo'. The score is transcribed and reconstructed from original manuscript fragments.

Fig. 1. Número final de *Las Carceleras* con el grito de “Soleá” (c. 265). Transcripción y reconstrucción de las *particelle* originales, manuscritas, que se hallan depositadas en la Biblioteca de Compositores Valencianos, sita en la Hemeroteca Municipal de Valencia. Transcripción realizada por José Salvador Blasco Magraner.

Aunque, a decir verdad, la carcelera que canta “Jesús” no está basada en ninguna otra andaluza. Peydró inventó este tema procurando imitar los giros melódicos y el ritmo propio de la música popular andaluza:

“Verdaderamente, aunque yo había procurado documentarme, espigando en los cancioneros de mi copiosa biblioteca todos los temas populares andaluces que pudieran servirme para dar ambiente y sabor local a la zarzuela, ni en mis libros ni en los almacenes de música pude encontrar impresa ninguna «carcelera», motivo primordial y base de toda la trabazón de los números musicales. Decidido al fin, busqué en mi imaginación un motivo que pudiera por sus giros y su claridad popularizarse, adaptándose al propio tiempo por su fuerza dramática a los momentos más culminantes de la obra. Aunque algunos públicos habían sancionado favorablemente la zarzuela, me quedaba la duda de que al llegar a la tierra de «María Santísima», donde de seguro habían de conocer coplas de cárcel, notaran la falsedad de este motivo. Tentado estuve que quedarme en Valencia suplicando a mi colaborador que me representase, y decir con el personaje del “Tenorio”<sup>7</sup>”.

### 3. REJAS Y VOTOS

La zarzuela en un acto titulada *Rejas y Votos* (segunda parte de *Las Carceleras*), con libro nuevamente de Rodríguez Flores (Fig. 2), fue estrenada en el teatro Ruzafa de Valencia el 27 de noviembre de 1907. La obra fue dirigida por el propio compositor el día de su estreno. Destacó la enorme aceptación que obtuvo la pieza. Lo cierto es que ésta había generado una gran expectación:

“Hoy se estrena en el Teatro Ruzafa la zarzuela de los señores Flores y Peydró, titulada *Rejas y Votos*, segunda parte de la aplaudida *Carceleras*. La obra está dividida en cuatro cuadros, para los que el reputado escenógrafo señor Martínez Gari ha pintado cuatro preciosas decoraciones”<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> PEYDRÓ DÍEZ, Vicente: *Cómo se escribieron Carceleras (continuación)*, “Recuerdos de un músico viejo”, en *El Mercantil Valenciano*, 18 de agosto de 1929, p. 1.

<sup>8</sup> *El Mercantil Valenciano*, 27 de noviembre de 1907, p. 3.



Fig. 2. Vicente Peydró (izquierda) y Ricardo Rodríguez Flores.  
PEYDRÓ MARZAL, V.: Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, L 62/100 CR.

El crítico Mascarilla, pseudónimo de José María López, afirmaba en la revista *El Arte del Teatro* que la segunda parte de *Las Carceleras* era aún mejor que la primera:

“En la obra hay ambiente, observación, vida, todo verdad y perfectamente equilibrado. Ni se disloca la frase para buscar un chiste, ni se falsea la realidad para buscar un efecto”<sup>9</sup>.

El argumento continúa la historia de *Las Carceleras*. “Soleá” se halla en el Convento de Olmedillo próxima a recibir los votos sacramentales. Son tiempos difíciles para ella. La madre superiora, sabedora de su sufrimiento, la visita para infundirle valor y fuerzas. “Soleá” aprovecha la ocasión para confesarle su autoría en el crimen de “Gabrié”. La madre superiora le anima y le perdona. Una vez se ha marchado, “Soleá” cree escuchar a “Jesús” entonando una canción. Ella sabe que su vida le pertenece a él.

<sup>9</sup> *El Arte del Teatro*, nº 43, Madrid, 1 de enero de 1908, p. 13.



En el análisis de la partitura la instrumentación es uno de los aspectos técnicos más sobresalientes. La aparición del arpa es una de las principales novedades. Este instrumento fue muy valorado por los *veristas* y estaba de moda a principios del siglo XX. Un nuevo recurso es la utilización de la sordina en las cuerdas, tanto en los instrumentos que tocan en pizzicato como en los que llevan arco.

El papel de “Soleá” tiene en esta pieza una tesitura de Re4-Si5. La famosa tiple Julia Campos estrenó este personaje. Al igual que en *Las Carceleras*, una soprano lírico-ligera es la tipología vocal que mejor se corresponde con el *rol*. La fuerza dramática a la que está sometida y el registro central en el que se mueve convierten en aventurada empresa este papel para una soprano ligera. Por otra parte, el personaje de “Jesús” fue estrenado por el famoso barítono Juan Palmer, muy querido en la época. Su tesitura en esta pieza abarca desde el Re3-Re4. Un registro cómodo para un barítono dramático que puede desplegar toda su potencia.

Un ejemplo más de la maestría melódica de Peydró en sus años otoñales lo constituye la aparición en escena de “Jesús”. La canción que canta es una “carcelera” de Andalucía Occidental con una melodía de sabor español inventada por Peydró, en donde reconocemos los deliciosos quintillos y un seisillo interpretado *in modo hispanico*. La canción de “Jesús” es desafiante, construida con una sucesión de corcheas por grados conjuntos, además de los quintillos y el seisillo. Así se evitan los saltos y se proporciona más densidad y consistencia a su intervención: “No hubo rejas ni prisiones que me privaran de verte”.

Una prueba más que el músico valenciano conocía los procedimientos técnicos empleados por los grandes maestros, es la oración de “Soleá” en la Romanza “Mi voluntad, Señor es toda tuya”. Si se compara este pasaje con el “*Angelus Domini nuntiavit Mariae...*” del primer acto de Tosca, se aprecian fácilmente las semejanzas. Un declamado silábico, puesto que no hay cambio de nota, en un ritmo de corcheas y negras es acompañado por una armonía de blancas en las cuerdas, a excepción de los contrabajos que llevan silencio. Lo único que varía es el compás: 2/4 en la zarzuela por un 2/2 en la ópera.

La música de Peydró obtuvo un gran éxito. El estilo de ésta se acercaba mucho al de la ópera seria, de ideas sencillas, claras y presentadas con un hábil ropaje instrumental. La revista *El Arte del Teatro* aseguraba que, si bien en *Las Carceleras*, *La Fiesta de la Campana* y *Las Barracas* Peydró se había revelado como un verdadero maestro, en ninguna de estas obras había estado a la altura de *Rejas y Votos*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Ibídem, p. 14.

Para esta revista la calidad de la partitura demostraba que Peydró seguía la estela de otros grandes maestros:

“En Puccini, Leoncavallo, Chapí y Caballero tiene el aplaudido autor de *Carceleras* sus mejores maestros; y claro está, bebiendo de tan buenas fuentes, sus partituras han de ser lozanas, inspiradas, llenas de dulces armonías, exuberantes de energía y colorido”<sup>11</sup>.

La instrumentación de la obra fue esmeradísima. Peydró ofreció una partitura con muchos matices de color, emulando en este aspecto cada vez más al gran Chapí.

Nuestro músico se distanciaba de esta forma de las composiciones típicas de aquellos tiempos, en donde trombones, cornetines, bombo, caja y platillos eran los principales instrumentos de la orquesta, ofreciendo, por el contrario una partitura de gran exquisitez orquestal donde cada detalle estaba minuciosamente estudiado<sup>12</sup>.

Esta técnica compositiva se aproximaba al *verismo* y se alejaba de las malas costumbres que acaecían en el teatro de la época, vulgar y, a menudo, con personajes y situaciones arquetípicas. Las partes musicales que se repitieron fueron el intermedio, el dúo primero y el final del cuadro segundo.

Al finalizar los cuadros y los principales números de música, Ricardo Flores y el maestro Peydró, hubieron de presentarse varias veces, y muchas más al concluirse la obra<sup>13</sup>. El cronista Quintana destacaba el gran equipo que formaban Flores y Peydró:

“Ya tenemos la duología de Flores y Peydró: *Carceleras* y *Rejas y Votos*. Vamos camino de la trilogía, a juzgar por la fortuna de estos hombres, que tienen el secreto de saber llegar al alma popular las emociones más intensas por los procedimientos más sencillos”<sup>14</sup>.

También resalta el crítico la gran afluencia de público que se congregó en el teatro para la ocasión, especialmente los entusiastas de *Las Carceleras*, quienes, siempre según Quintana, se pegaron poco menos que por entrar. Especial valor otorga a la partitura de Peydró, ya que según él, la música fue la clave del éxito de la obra:

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>12</sup> *Las Provincias*, 28 de noviembre de 1907, p. 2.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *El Mercantil valenciano*, 28 de noviembre de 1907, p. 3.

“El éxito mayor de *Rejas y Votos* es la música. El hombre Peydróncelli conoce todos los recursos para arrancar aplausos con gran acierto. Todas las situaciones dramáticas de la obra las ha dejado el libretista para el músico, y ha hecho muy bien; así entran mejor y cansan menos”<sup>15</sup>.

El gran pintor Cecilio Pla dedicó un óleo a Vicente Peydró (Fig. 3) con motivo del estreno de la zarzuela *Rejas y votos*. En éste se reproduce el momento final del Cuadro III, en el instante en que “Soleá”, la protagonista femenina ahora convertida en monja, implora ante Dios que no permita a su amado “Jesús” (su *partenaire* en la zarzuela) regresar al claustro del convento, dado que está enamorada de él y no soportaría verle marchar de nuevo. El texto del libreto no deja lugar a dudas, con la plegaria de “Soleá”:

“No permitas, Señor, que al claustro vuerva (sic)  
que verle y orviarle ya no pueo, (sic)  
verle y amarle, sí... que á pesar mío  
aún alienta en mi arma (sic) su recuerdo.  
Si aquí busco el orvío (sic) á mis amores  
Que vensen los silisios y los resos, (sic)  
No dejes que otravé (sic) llegue á estas rejas  
Y aparta su memoria de mi pecho.

(Nota del libretista: Queda en un semi-éxtasis religioso hasta que escucha la voz de Jesús que canta una carcelera. La inspiración de la actriz hace inútil toda clase de acotaciones en este momento. Diríjese á la ventana que abre con mano temblorosa y a través de la celosía se supone que ve á Jesús á quien para siempre creía perdido. El sol, atravesando la celosía alumbra intensamente la poética figura de Soleá)<sup>16</sup>.”

<sup>15</sup> Ibídem.

<sup>16</sup> FLORES, Ricardo: *Rejas y Votos*, Madrid, Sociedad de Autores Españoles, 1907, p. 35.



Fig. 3. Cecilio Pla Gallardo: *Estudio de monja en oración*. Óleo dedicado al compositor con motivo del estreno de la zarzuela *Rejas y Votos*. La imagen se convirtió en la portada de la partitura publicaba el año 1907 por la Editorial Sociedad Anónima Casa Dotesio. En el lateral izquierdo de la imagen puede leerse la dedicatoria que el pintor Cecilio Pla dedicó al compositor Vicente Peydró y que reza así: “A mi ilustre paisano y amigo de la niñez Peidró”<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> BUENO CAMEJO, Francisco Carlos y BLASCO MAGRANER, José Salvador: “Cecilio Pla, Vicente Peydró y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: revelaciones inéditas”, en *Archivo de Arte Valenciano*, 93 (2012), p. 120.

A guisa de conclusión, quisiéramos agregar que *Las Carceleras y Rejas y votos*, las primeras zarzuelas que subieron a las pantallas de los cinematógrafos españoles (Fig. 4), un asunto que no es casual ni baladí, supusieron el triunfo de la zarzuela *verista o realista* en España; justamente cuando la ópera italiana homónima alcanza el podio de la popularidad en nuestro país<sup>18</sup>.



Fig. 4. Cartel de la película “*Carceleras*”, producida por la compañía Atlántida S.A.C.E., en 1922.

Recibido: 16 de febrero de 2014  
Aceptado: 21 de junio de 2014

<sup>18</sup> BLASCO MAGRANER, José. Salvador: *Vicente Peydró Díez y las primeras zarzuelas en el cine español*, (Cuadernos de Bellas Artes, 16), La Laguna, Universidad de La Laguna, 2013, p. 335.